موسوعة

المصطلح النقدي

المؤسسة العربية
للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون . ساقية الجنزير . ت ٨٠٧٩٠٠/١
برقياً . موكيالي بيروت . ص.ب ٥٤٦٠ / ١١ بيروت

الطبعة الأولى ١٩٨٣

موسوعة

المصطلح النقدي

المجلد الثالث

الواقعية
الرومانس
الدراما والدرامي
الحبكة

ترجمة

د. عبد الواحد لؤلؤة

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

مقدمة الطبعة الثانية

صدر العدد الأول من هذه السلسلة في أوائل عام ١٩٧٨ ونفدت الطبعة الأولى خلال أسابيع قليلة. لقد كان استقبال هذا المشروع الأدبي والتعليقات المختلفة عليه مما يبعث الارتياح في نفس كل من يتجرد لنقل المفيد من الثقافة العالمية إلى القارىء العربي. وكانت جهود القائمين على المشروع في وزارة الثقافة والاعلام، وما تزال، برغم جميع الصعاب، أول ما يبعث على القناعة ان القارىء العربي ما يزال بخير، يبحث عن المعرفة، في جميع الظروف. ولا أحسب ان سعر الكتاب الرخيص هو السبب الأول في انتشار هذه السلسلة بين صنوف القراء العرب.

لقد وردتني تعليقات وملاحظات شتى من عدد من الأقطار العربية، أخذتُ بها جميعاً عند إعداد هذه الطبعة الثانية في شكلها المجلد، الذي أرجو ان يستمر حتى نهاية أعداد السلسلة التي زادت عن الأربعين عدداً. وكانت أغلب الملاحظات تطالب بالمزيد من الهوامش والشروح. ولو أمكن الاستمرار في ذلك لزادت الهوامش على المتن، وهو أمر غير عملي، يتجاوز على حق القارىء في البحث الشخصي.

كان أمر إعادة النظر في لغة الترجمة، نحواً وأسلوباً، أهم ما يميز هذه الطبعة الثانية. وأنا مدين في ذلك إلى الاستاذ الكريم الدكتور عبد الأمير الورد، من كلية الآداب بجامعة بغداد. ويعرف كل من «عاقر» الترجمة ان النص يبقى ماثلاً في ذهن المترجم، مهما كانت لغته العربية سليمة، مما يقود إلى تجاوزات على دقائق النحو الصرف والاشتقاق، لا يسهل ادراكها إلا لمن غاب عنه النص. ومن هنا أهمية الجهد الذي بذله هذا الصديق الكريم.

وما زلت أحسب ان هذه الترجمة، بما فيها من نحت وتوليد في المصطلحات الأجنبية، تقصّر عن الكمال الذي أنشد. ولكن المترجم الذي يبدىء ويعيد خيرٌ من الذي يموت وفي نفسه شيء من حتى.

بغداد ـ حي الجامعة

دكتور عبد الواحد لؤلؤة

مُقَدمَة عامة بقَلم المتَرجم

منذ أن ظهرت الحلقة الأولى من سلسلة (المصطلح النقدي) باللغة الانگليزية عام ١٩٦٩ شعرت بضرورة نقل هذه المعرفة الأدبية الى القاريء العربي ، الذي لم تتيسّر له معرفة اللغة الاجنبية . واليوم زاد ما صدر من تلك السلسلة على ثلاثين جزءاً ، أحسب أن بنا جميعاً حاجة الى التزوّد بما تقدمه من معرفة تغني ثقافة الكاتب والقاريء على حد سواء .

ولأن هذه المصطلحات النقدية تعتمد مفهومات اوربية ترجع الى حضارة الاغريق والرومان وما نشأ من آداب اوربية منذ عصر النهضة فإن ترجمتها الى العربية لا يمكن ان تتخذ صيغة نهائية تقف عندها ، كما وقفت في الغالب الصيغ الأوروبية المشتقة عن الاغريقية واللاتينية . لذلك لا مفرّ من الاشتقاق والنحت والتعريب ، الى جانب الترجمة ، وهنا يتدخل الحس اللغوي والذوق الفردي والمعرفة باللغات ، إضافة إلى ثقافة المترجم ، عند القيام بعمل من هذا الحجم .

خطتي في هذا العمل عموماً أن أقدم ترجمة من دون تصرف أو تفسير، مما يحملني أحياناً على استبقاء نكهة اللغة الأصلية . وفي حالة الأعلام من لغات أوروپية وجدت من الأفضل الابقاء عليها كالأصل نطقاً . ولم أضف من الهوامش إلا الأقل ، معوضاً ، عند الضرورة ، شروحاً سريعة / بين خطين مائلين / . واقتضتني دقة اللفظ اتخاذ الأحرف الأعجمية لتقابل الاعلام الاوروپية ، في محاولة لوضع حد للاضطراب السائد في رسم أسماء الاعلام الاجنبية في اقطار عربية شتى . فاسم الشاعر الألماني گوته يكتب كوته ، وغوته في بلاد شتى ، وأرى ان الأقرب الى الصواب أن يكتب بالكاف الاعجمية مثل الكلمة الفارسية (گل) أي (زهرة) . وهذه الاحرف لا تزيد عن اربعة :

ڤـ = v ، پـ = p ، چـ = ch ، گـ = g وهذا ما يجري في العراق بخاصة ، وأرى أن ضبط الرسم بهذه الاحرف الاعجمية يضمن دقة اللفظ .

إن كل جزء من أجزاء هذه السلسلة قد كتبه مختص توافرت له أسباب البحث مع طول الخبرة . وفي آخر كل جزء (مراجع مختارة) رأيت إثباتها كما وردت في النص إتماماً لفائدة المستزيد .

بغداد / حي الجامعة — د . عبد الواحد لؤلؤة

خريف ١٩٧٧

مُقَدمَة عامّة بقَلم المحَرِّر

هذا الجزء حلقة في سلسلة من الدراسات القصيرة ، تعالج الواحدة منها مادة أساسية بمفردها ، أو مادتين أو ثلاث مواد مجتمعة ، مما يوجد في مفرداتنا النقدية . وغرض السلسلة يختلف عما يقدمه المألوف من جداول التعبيرات الادبية . فثمة الكثير من التعبيرات تقدمه تلك الجداول في شروح مقتضبة تكفي حاجات الدارسين ، وهي تعبيرات لن تكون موضوع دراسات في هذه السلسلة . فثمة تعبيرات غيرها لا يمكن أن تصبح مألوفة عن طريق التعريفات المختصرة . وعلى الدارسين أن يألفوا تلك التعبيرات عن طريق مناقشتها بشكل يتسم بالبساطة والوضوح والكمال في حدود المعقول . وغرض هذه السلسلة تقديم مثل هذه المناقشات .

بعض التعبيرات موضوع البحث تشير الى حركات أدبية (مثل الرومانسية ، والجمالية) وبعضها يشير إلى أنماط أدبية (مثل الكوميديا ، والملحمة) بينما يشير بعضها الآخر الى

خصائص اسلوبية (مثل المفارقة ، والمجاز الذهني) . وبسبب من التفاوت في الموضوعات ، لم تجر محاولة لفرض منهج موحد على الدراسات . ولكن المؤلفين جميعاً قد اجتهدوا في تقديم ما وسعهم من مقتطفات توضيحية، وفي الاشارة حيثما اقتضت الحاجة الى أدب أكثر من لغة واحدة ، وفي تقديم دراساتهم بطريقة تأخذ بيد القاريء الى المراجع المختصرة التي قدموا من خلالها مقترحات للتوسع في القراءة .

جامعة مانچستر   جون د . جمپ

المؤلف

دَيمِّين .گرانت ، المولود عام ١٩٤٠ ، يشغل منصب محاضر أقدم (أستاذ مساعد) في الأدب الانگليزي بجامعة مانچستر البريطانية منذ عام ١٩٧٧ . له عدد من الابحاث عن الرواية في القرن الثامن عشر .

حروف الرمز

يقتطف المؤلف كثيراً من الكتب الانگليزية والفرنسية ، يشير اليها بالأحرف الاولى من العنوان ، بدل تكرار اسم المؤلف والكتاب . وقد اتّبعتُ في الترجمة الطريقة نفسها ، فوضعت الاحرف الاولى بالعربية لترمز الى عنوان الكتاب ، على الشكل الآتي :

هنري جيمز ، فن الرواية والرمز ف ر

جورج بيكر ، وثائق الواقعية الادبية الحديثة والرمز ووأح

كينيث گريم ، **نقد الرواية في الانكليزية ١٨٦٥ - ١٩٠٠** والرمز ن ر أ

هاري ليڤين ، **بوّابات الجحيم** والرمز ب ج

والاس ستيڤنز ، **الآثار الباقية** والرمز ا ب

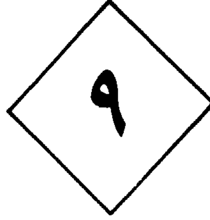
إميل زولا ، **الرواية التجريبية** والرمز ر ت

ج . هـ . بورنك ، پ . كوگني ، **الواقعية والطبيعية** والرمز و طـ

رولاند س . سترومبرگ ، **الواقعية ، الطبيعية ، الرمزية** والرمز و طـ ر .

ويجد القاريء في المراجع المختارة وصف هذه الكتب في نصوصها .

د . عبد الواحد لؤلؤة



الواقعية

تأليف

دَيَمْين كرانت

REALISM

By

Damian Grant

الواقعية هي إفساد الواقع .

الشاعر الاميركي والاس ستيفنز (١٨٧٩ - ١٩٥٥)



مقدمة

(١)

لئن صح ما ذهب اليه (هنري جيمز)[1] من أن « الرواية ما تزال في المفهوم الصحيح ، أكثر الاشكال الادبية استقلالاً ومطاطية وإعجازاً » (ف ر ، ص ٣٢٦) فإن كلمة الواقعية ـ التي يكثر ورودها لدى مناقشة الرواية ـ يجب ان تكون اكثر الاصطلاحات النقدية استقلالاً ومطاطية وإعجازاً . لكن الخصائص التي يحتفل بها (جيمز) اذ توسَّع في امكانات شكل أدبي غالباً ما تميل الى تحديد اصطلاح نقدي ؛ ومن المؤكد أن كلمة الواقعية ، بما يبدو عليها من استقلال عن أي وصف يتعلق بالمحتوى او بالنوع ، وما تتصف به من مطاطية جموح ، هي معجزة يشعر كثير من الناس ان بوسعهم الاستغناء عنها .

لا شيء يصوِّر القلق الدائم في هذه الكلمة أفضل من ميلها العنيد لاستجلاب صفة اخرى في كلمة او كلمات ، لتقدم ما يسند دلالتها اللفظية . ولن يضطر القاريء المتطلع أن يتوغل

بعيداً في الكتابات النقدية حتى يقع على شيء من هذا الذي أقدمه حسب تسلسل الالفباء/ الانكليزية / لانني قد لا أجد نظاماً غيره : الواقعية النقدية ، الواقعية المستديمة ، الواقعية الناشطة ، الواقعية الخارجية ، الواقعية الجموح ، الواقعية الشكلية ، الواقعية المثالية ، دون الواقعية ، الواقعية الساخرة ، الواقعية المقاتلة ، الواقعية الساذجة ، الواقعية القومية ، الواقعية الطبيعية ، الواقعية الموضوعية ، الواقعية المتفائلة ، الواقعية المتشائمة ، الواقعية التشكيلية ، الواقعية الشعرية ، الواقعية النفسية ، الواقعية اليومية ، الواقعية الرومانسية ، الواقعية الهجائية ، الواقعية الاشتراكية ، الواقعية الذاتية ، الواقعية فوق الذاتية ، الواقعية الرؤ وية . يوجد الكثير من هذه الاصناف في تضاعيف وثائق الواقعية التي جمعها (جورج جي . بيكر) ؛ كما يوجد غيرها في الكتابات النقدية الحديثة . يقدم المؤلفان (ويمزات وبروكس) الواقعية السفلى والواقعية العليا والواقعية الكالحة ، وذلك في كتاب **النقد الادبي** (ص ١٠٢) ؛ اما (والتر لاشيه) فهو يقدم في كتابه **الواقعية في الرواية المعاصرة** أصنافاً من واقعيات شتى هي (الواقعية الرعوية) عند (شاتوبريان)[٢] و(الواقعية الروحية) عند (دواميل) و(واقعية الأنا العميقة) عند (بروست) و(واقعية المدينة الأكبر) عند (جول رومان) (ص ٣٣٢ ـ ٣) .

من أجل ذلك ، بوسع المرء أن يتعاطف مع اقتراح (بيكر)

المتواضع في أن «مما يضيف الى سهولة الحديث في المستقبل أن نعطي اسماً جديداً لما قد يستجد ، لا صيغة أخرى أو تعديلاً لكلمة (الواقعية) (**ووأح** ، ص ٣٧) . وبوسعنا أن نتعاطف كذلك مع الناقد الممارس الذي يذكرنا بأن «(الواقعية) مفهوم خدّاع مخاتل» (مارك كنكيد ـ ويكس و إيان گريگور ، **وليم گولدنك : دراسة نقدية** ، لندن ١٩٦٧ ، ص ١٢١) ؛ أو الذي يقول ـ ربما بشيء من الضيق ـ «أنا لا أريد التورط في تعريفات كلمة **الواقعية** » (و . هـ . هارڤي ، **فن جورج اليوت** ، لندن ١٩٦١ ، ص ٥٠ ـ ١) ويتعامل مع الكلمة جهد ما يستطيع ، تاركاً إياها تولّد معنى في السياق النقدي نفسه ؛ أو مع ذلك الذي يعلن ـ في حديثه عن (هارولد پنتر)[٣] ـ أن «كل حديث عن الواقعية او الخيال الجموح او الطبيعية او البراعة يصبح غير ذي موضوع ، بل من دون معنى تماماً» (جون رسل تيلر ، **الغضب وما بعده** ، الطبعة الثانية ، لندن ١٩٦٩ ، ص ٣٥٨) . يسوّغ (رولاند سترومبرك) هذا التشكيك في النظرية بقوله انه يجب أن تعرّف «الواقعية والطبيعية في سياقهما التاريخي . لقد كان الاصطلاحان اختزالاً لظواهر ثقافية بعينها محدودة بزمان ، ولا يمكن فهمهما الا من خلال دراسة تلك الظواهر» (**و ط ـ ر** ، ص ١٩ من المقدمة) .

ان الكلمة قاصرة في الحقيقة ، وقد أشار الكتّاب الى عدم اطمئنانهم الى سلوكها اما باطلاقها تحت الحماية (كما في

القائمة أعلاه) أو بعدم تركها طليقة الا بعد الاطمئنان بحصرها بفارزتين . لقد أشار (أورتيگا ـ گاسيت) بوضوح أنه يتبع الطريق الثاني عن قناعة : «لا أستطيع الآن مناقشة هذا الاصطلاح العويص الذي كنت دائماً أحرص على وضعه بين فارزتين لاجعله موضع شك» (**نزع انسانية الفن** ، ص ١٠٢) .

(٢)

لو شاء المرء بلوغ تفريق أصيل بين المعاني الجموح للواقعية ، وهي تتزاحم وتتشابك ، إذن لتوجَّب عليه القبول بضرورة الرجوع الى الفلاسفة . يتجنب (رنيه ويليك) عامداً ما يحسبه (جوهر المسألة المتعلقة بنظرية المعرفة . . . التي تتناول صلة الفن بالواقع) وذلك في فصله عن الواقعية في كتاب **مفهومات النقد** (ص ٢٢٤) ، ويكون الاغراء تقديم وصف تاريخي (وهو ما يفعله) . يرى (رولاند سترومبرك) أن هذا هو الطريق الوحيد الممكن ، كما مر بنا . لكن الاعتراض هنا أن المرء لا يتوصل الى نظرة نقدية حول استعمالات الكلمة ، ولا يعثر على معنى يفضل غيره (او يتميز عنه بشكل مقبول) مما يستدعي حاجة الى بعض التفسيرات الاساسية ، مهما كانت يسيرة ، من أجل بلوغ نسق محدد المعالم وسط هذا الخضم من دلالات الالفاظ .

لقد اصبحت الواقعية اصطلاحاً نقدياً عن طريق التبني من

الفلسفة : وقد جاءت مجهدة بسبب ما فقدته من دم في معارك سابقة ، مما يحدو بالمرء الى التمييز بين الجهات المتعارضة قبل أن يقرر أيها التي تُهاجم وأيها تُساند . وليس هذا بالأمر السهل ، لأن (الواقعية) قد استهلكتها خدمة العديد من أصحاب الفلسفة حتى لم يعد فيها ولاء شامل او غير مشروط نحو واحد منهم دون سواه . ورغم أنها كانت في رهط كبار أصحاب المادية في منتصف القرن التاسع عشر ـ يوم ذاع استعمالها ـ مما خلّف آثاراً لا تمحى في شخصيتها الحالية ، كانت الواقعية أساساً في خدمة المثالية ، حيث استعملها فلاسفة النصرانية في العصور الوسطى في القول بأن الكليات (كالعدالة والطيبة) لها وجود حقيقي ، مستقل عن الخصوصيات التي توجد فيها . كان هذا القول يرفع في وجه المفهومية (التي تقول إن الكليّات توجد في العقل وحسب) والاسمية (التي تنكر وجود الكليّات عموماً : فهي محض أسماء) . ولكن في هذه المرحلة ايضاً كانت ثمة حدود : « الواقعية المتطرفة » و« الواقعية المخففة » وهو مما يشير الى درجات من التوحيد في الفكرة .

في القرن الثامن عشر ، ومن خلال كتابات «توماس رايد» عن « مدرسة الفطرة السليمة » اتخذت الواقعية في الفلسفة ذلك المعنى المتميز الذي استهوى الكتّاب والنقاد والمنظّرين في الأدب بذلك الشكل الخطير ـ او المحيّر في أقل الاحوال . هنا راحت الواقعية تنادي بأن أشياء الادراك هي أشياء ، ولها وجود

حقيقي خارج العقل المدرك ، وهي فكرة أخذت تتطور في مواجهة جميع أشكال المثالية . لقد راح الواقعيون الساذجون والواقعيون الجدد والواقعيون النقديون جميعاً ينادون بأن الكلمة تشير ـ بشكل يتطور في الدقة ـ إلى فكرة الوجود الخارجي المادي المستقل عن العقل ، متبعين في ذلك (التراث السكتلندي في «الواقعية الطبيعية») ومعرضين عما يصفه (جون پاسمور) على أنه الاتجاه الرئيس في فكر القرن التاسع عشر (نحو القول بأن « الأشياء » والحقائق عن الأشياء معاً تستند في وجودها وطبيعتها على عمليات العقل) (**مئة سنة من الفلسفة** ، طبعة پيليكان ١٩٦٨ ص ٢٧٩ ، ١٧٤) .

بمثل هذا الانقسام في الولاء (مهما يكن غير متساوٍ) بين المثالية والمادية ، قد يبدو أن الواقعية قد نسيت واجبها تجاه الواقع نفسه . والسبب في ذلك أن مفهوم الواقعية أيضاً قد تفجّر في الذهن الحديث : وهذا يؤدي بنا إلى مصدر مصاعبنا . يقول (فيليب راف) انه لم يعد من الممكن استخدام الأساليب الواقعية « من دون النظر إلى الواقع كمسألة مفروغ منها» ـ وهذا بالضبط ما لا يستطيع الفنانون فعله : «فهم يضعون الواقع نفسه موضع نقاش» (و و أ ح ص ٥٨٩) . كان (وردزورث) ، نظرياً في الأقل ، مستعداً للنظر إلى الواقع على أنه مسألة مفروغ منها ، كما يتضح من نوع المعايير التي يستخدمها في مقدمته لمجموعة **قصائد غنائية** ؛ ولكن من الملاحظ أن (كولردج) ، الذي تعلّم

الحذر من الفلسفة الماوراطبيعية ، يرفض عبارات (وردزورث) ويتهمه بالخصوص (بالتقلّب في استعمال كلمة «واقعي») (سيرة أدبية ، الفصل ١٧) . يبدو لنا اليوم أنه من المستحيل تجنب تهمة التقلّب في استعمال اسم (الواقع) أو صفة (الواقعي) على الاطلاق[٤] . ونرى (ڤلاديمير نوبوكوف) يظهر الحذر نفسه في استعمال كلمة (الواقع) كما يفعل (أورتيگا) مع (الواقعية) : فهو يقول في ملحق **لوليتا** إنها (واحدة من الكلمات القليلة التي لا تعني شيئاً إذا لم تحصر بفارزتين) (طبعة كورگي ، لندن ، ١٩٦٧ ، ص ٣٢٩) . يذهب (برنارد برگونزي) إلى القول في مناقشة حديثة إننا لا نستطيع اليوم أن نكتب مثلما فعل (تولستوي) لأننا (لا نفهم الواقع بشكل سليم . فنحن مرهقون بأشكال شتى من أنساق الوعي النسبية . ونحن لا نؤمن بوجود واقع واحد «ماثل للعيان» كما كان (تولستوي) يعتقد من دون شك (الواقعية ، الواقع ، الرواية) مناقشة يوردها (پارك هونن) في **الرواية ٢** (١٩٦٩) ص ٢٠٠) .

الفلاسفة إذن يزدرون مثل هذا الأساس الخدّاع . لقد أصبح من المعروف اليوم عموماً أن الفلسفة قد تخلّت عن كل محاولة كان يعتقد يوماً أنها وظيفتها الأولى ـ وهي تقديم معرفة عن الحقيقة ـ إذ أصبحت تقنع بتركيز جهودها على وظيفة مصاحبة ، هي البحث عن إمكانية المعرفة أساساً . لقد تقلصت

الفلسفة إلى نظرية المعرفة . يقول الواقعي الجديد (ي . ب . هولت) « أما ما هو الواقع ، فذلك ما لا يهمني بكثير » (پاسمور ، المصدر المذكور ، ص ٢٦٣) . وهكذا وجد مفهوم الواقع نفسه مهجوراً كحصن غير مفيد ، يستطيع الشعراء والروائيون ، وغيرهم من الكتّاب الذين يقصِّرون عنهم في المسؤولية ، أن يلعبوا حوله إذا شاءوا .

وهذا ما يفعلون بالطبع : وبشكل أكثر إقناعاً ، مما يسعد الفيلسوف أن يعترف به . فمن المعروف عموماً ، كذلك ، أن الكتّاب المبدعين دون الفلاسفة المحترفين هم الذين مارسوا أكثر التفكير الفلسفي في القرن العشرين ؛ في الأقل ، من ذلك النوع الذي « يعود إلى هموم الناس وقلوبهم » . يقود الكتّاب المحدثون دراسة نقدية منظمة للواقع ، كما لو كان ذلك بدافع غريزي : « فهم يضعون الواقع نفسه موضع نقاش » بقدرة على التخيّل وإحساس بالعلاقة يبدو غائباً عن الفيلسوف . يكون النظر إلى الواقع كشيء يجب بلوغه ، لا محض أمر مفروغ منه ؛ ويكون البلوغ عملية متواصلة لا تسمح للمفهوم أن يستقر قط ، أو للكلمة أن تقدم قالباً مناسباً للمعنى .

وإذ يقال ذلك ، يبدو للمرء أن بعض الكتّاب يعملون برغم هذا نحو نوع من الاستقرار في الفكرة ، بينما يسير آخرون مبتعدين عنها . وتقدم الأمثلة من (إليوت) و (جويس)

و (لورنس) ما يصور المقاصد المختلفة في تقديم الواقع . كان (اليوت) قد التزم بمعتقد مسيحي عندما شرع في تأليف مسرحياته ، وهذا من غير شك ما يجعلنا نلاحظ انجذاباً نحو المركز في اكتشاف الواقع لدى شخصياته . يكون جهد (بيكيت)[٥] برمته في **جريمة قتل في الكاتدرائية** في اتجاه فهمٍ لأفعاله هو ، تنقيةِ دافعٍ عن طريق معرفة بالنفس غير مضلِّلة ؛ محاولةٍ للوقوف بوجه تشكيك الغواة .

جميع الأشياء تغدو أقل حقيقة ، ينتقل الانسان
من لا حقيقة إلى لا حقيقة[٦] .

يدرك (بيكيت) في بيت يتكرر في **رباعيات أربع** أن « النوع البشري لا يحتمل قدراً كبيراً من الحقيقة » فيعقد العزم على أن يواجه ذلك بنفسه ويحمل الآخرين على مواجهته (**المسرحيات المجموعة** ، لندن ١٩٦٢ ، ص ٢٨ ، ٤٣) . في بداية **حفلة الكوكتيل** يواجه (إدوارد چيمبرلين) حقيقة أن زوجته قد هجرته ؛ فينقاد الى إدراك (استجاباته المنقرضة) وأنه « يجب أن أكتشف من هي ، لكي أكتشف من أنا » وعندما تتكشف له « لا حقيقة/الدور الذي طالما فرضته عليّ » يبدأ أخيراً في عملية إعادة التكيّف (ص ١٣٦ ، ١٧٦) . يتحدث (پيتر كويلب) في المسرحية نفسها عن مقابلته مع (سيليا) بوصفها « تجربتي الأولى مع الواقع » ، كما تعلن (سيليا) نفسها

أنها قد توصلت أخيراً بفعل ما حدث إلى إدراك واقع حالها (ص ١٤٣ ، ١٨٦) . في بداية مسرحية اجتماع شمل الأسرة نجد ‹هاري مونشنزي› يرفض سلوك الحماية الذي تسلكه أسرته ، ورغم أنه يخشى الواقع ـ « الواقع الأشد هو ما أخشاه » ـ نجده يصر على ملاحقته خلف حدود ما يرون : « ما تسمونه سوياً/هو غير الواقعي وغير المهم وحسب » ؛ ويكون ذنبه المرعب (أشد واقعية مما تقوى كلماتكم على تغييره » (ص ٩٠ ، ٩٨ ، ٩٩) . لكن صعوبة إقامة « واقع » تتضح من كلماته الأخيرة إلى ‹آگاثا› ، « ما لم يحدث صحيح صحة ما حدث فعلاً » (ص ١٠٧) : فمهما يكن الجهد عادياً ، ومهما ينزع نحو المركز ، فإن مركز الذات ما يزال موضع الطلب .

إن وضعية الواقع ، ذات الصفة الذاتية التي لا مناص منها والتي تجعلها ذات طبيعة غير محددة ، نجدها في وصف درامي مؤثر في رواية ‹جويس› صورة الفنان في شبابه حيث يتابع المؤلف الوعي بمستويات الواقع المختلفة عند ‹ستيفن ديدالس› وهو يتطور من الواقع الحسي البسيط في أحاسيس الطفل إلى الواقع المتحرر للخيال الطليق . تصف الرواية عملية متواصلة من الإسهاب ، تظهر ‹ستيفن› « منقاداً للتقدم لمواجهة الواقع » ؛ وثمة دائماً إدراك آخر يمكن أن يقوده إلى ذلك اللب من الوعي الذي هو أساس الواقع (بالنسبة إليه) . يعلن ‹ستيفن› صراحة أنه سوف « يتجاوز جميع الشراك » الشخصية

والدينية والقومية التي تعيقه عن استغوار الواقع ؛ « إني أذهب للمرة المليون لمواجهة واقع التجربة ولأصهر في بوتقة روحي الوعي الذي لم يخلق في طينة البشر » (طبعة پنگوين ، ١٩٦٨ ، ص ١٥٩ ، ٢٠٣ ، ٢٥٣) . ثم نصل النهاية المنطقية في هذا التوزيع للواقع في مؤلفات (لورنس) حيث تبلغ الكلمة أقصى حالات السيولة ، إذ تستعمل بشكل قلق لا يتجرد عن الهوى لتصف الحالات المتقلبة في وعي شخصياته . يتضح ذلك بخاصة في تقديم (لورنس) شخصية (أورسولا برانگوين) في رواية **قوس السحاب** (ثم في رواية **نساء عاشقات**) . يوجد الواقع بالنسبة إلى (أورسولا) في وعيها المستثار نفسه . لذلك عندما تتعاورها الخواطر حول مستقبل عملها مدرّسة ، يصبح والدها الجالس إلى المائدة أقل حقيقة من خيالاتها (طبعة پنگوين ، ١٩٦٨ ، ص ٣٦٢) . ثم تغدو غرفة الصف في (إلكستن) (واقعاً فجّاً قاسياً) و « واقعاً محدوداً » ، لكن الصفة الكريهة في تلك الغرفة ، و « واقعها القاسي » يجعلها أكثر حقيقة ، بما تثيره من رد فعل لديها يزيد على ما يثيره دارها مثلاً ، الذي يتضاءل إلى « واقع أدنى » (ص ٣٦٧ ، ٣٧٣) . وتكون تجربتها الجنسية مع (سكريبنسكي) بعد ذلك في الكتاب مما يقدمها إلى مستوى جديد مع الواقع ، يأخذ أيضاً أفضلية على المستويات الأخرى : « تلك نفسها كانت الواقع ، وكل شيء خارجها كان يؤدي إليها . . . تلك وحدها كانت تسكن

عالم الواقع . جميع ما عداها كان يعيش على مستوى أدنى » (ص ٤٥٤ ـ ٥) . ولكن حتى هذا لم يكن وقتئذ واقعاً « راسخاً » : إذ بوسعها أن تلغيه بسحب موافقتها الخيالية . الواقع «دائم التغيّر» لديها ؛ وعندما ترفض (سكريبنسكي) بعد حين ، تقرر أنه « لم يكن قط واقعاً نهائياً » لديها ، لأنها « قد خلقته من أجل اللحظة الراهنة » (ص ٤٥٦ ، ٤٩٤) .

بالنسبة لهذا الاستعمال ، لا يكون الواقع موجوداً في الذهن وحسب ، بل إنه تحت رحمة الأمزجة والنزوات في ذلك الذهن ، يتمدد ويتقلص مع درجة نشاط الوعي . الواقع « من أجل اللحظة الراهنة » . ينقلب مفهوم الواقع إلى ذرات بفعل الذاتية المفرطة في وجهة النظر هذه ، والاستعمال الذي نجده عند (لورنس) (وهو متطرف لكنه ليس غير نموذجي) يضر كثيراً بإمكان الإبقاء على الكلمة في سياقات تتميز بالتحليل . ومن الواضح أن هذا ليس بالسبيل الذي يناسب الفيلسوف أو المنظّر سلوكه . الواقع يهرب أمام العقل :

الواقع مثل عوّامةٍ تعلو
جميع جهود الذهن المضطرب
ليبلغ تعريفاً : أو سمكةٍ ،
تبتلع جميع أشكال الحياة الأخرى
ثم تمج البحر الذي تسبح فيه

على المفكر التحليلي أن يقنع باقتفاء الخطى الأبطأ للحقيقة ، من دون التفكير باللحاق بها .

(٣)

سؤال (بيلاطس) : « ما الحقيقة ؟ » لا يحظى من الفلسفة بإجابات[٧] شتى وحسب ، بل بأنواع مختلفة من الاجابة ، تمثل مقتربات شتى من السؤال ؛ ويمكن تقسيم هذه المقتربات ـ بما فيها من « منوًّع[٨] معرًّق مرقًّط مشرًّب » ـ إلى مجموعتين متعارضتين متكاملتين ؛ مما « يفرّق ، يجمّع ، يكدّس » مخططي الحقيقة في عبارة (هوپكنز) بين « قطيعين ، حظيرتين » . لذلك يمكن النظر إلى الحقيقة على أنها علمية أو شعرية ؛ تكتشف بوسيلة معرفة ، أو تخلق بوسيلة خلق . يشار إلى الأولى فنياً بنظرية التطابق ، وإلى الثانية بنظرية الوضوح .

تكون نظرية التطابق تجريبية تتصل بنظرية المعرفة . وهي تنطوي على معتقد واقعي سليم الفطرة أو ساذج ، يؤمن بواقع العالم الخارجي (ركل الحجر لإثبات وجود المادة ، حسب عبارة دكتور جونسن) وتفترض أننا نصل إلى معرفة هذا العالم بالملاحظة والمقارنة . والحقيقة التي تقدمها هي الحقيقة التي تتطابق وتقترب من الواقع المفروض ، وهي تعرض ذلك بأمانة ودقة ؛ هي حقيقة الفيلسوف الوضعي[٩] أو الحتمي الذي يرمي إلى التوثيق والتحديد والتعريف . « أنتم تذعنون للواقع » يقول

(بيكيت) لمحاكميه في مسرحية جريمة قتل في الكاتدرائية :
ونظرية التطابق تذعن للواقع بشكل آلي ، وتريد للحقيقة أن تعرف بالرجوع إلى الواقع . وهي ديمقراطية النزعة ، فهي تستمد ثقتها من الاتفاق الملموس لدى الأغلبية عندما تصف الواقع ، الذي تدعوه موضوعياً من أجل ذلك .

في نظرية الوضوح ، من جهة أخرى ، تتسارع عملية المعرفة أو تختصر بفعل الإدراك البدهي ، ولا يتم الحصول على الحقيقة بجهد التوثيق أو التحليل بل إنها تُسكّ ، على صورة توفيق جاهز ، فتصير متداولة ـ شأن أية عملية ـ بفعل الثقة ، (ثقة الحقيقة) . ويحل الدليل الذاتي محل الدليل .

تكون الحقيقة في الحالة الأولى صحيحة بالنسبة إلى شيء بعينه ، وفي الثانية تكون صحيحة كما يقال عن خط أو حرف شيء إنه صحيح عندما يكون مستقيماً ، لا عيب فيه ـ يضم الحقيقة ، لا يمثلها أو يشير إليها وحسب . في الحالة الأولى يكون الواقع كأنه قد سقط في شباك الحقيقة فأطبقت عليه ؛ وفي الحالة الثانية يكون الواقع مكتشفاً بل مخلوقاً بفعل الإدراك ذاته . الأولى إطّباق ، والثانية إطلاق .

لكي نصوِّر الفرق ، قد نقول إن ابتهال (جون دن) إلى الشمس لا يستند إلى الحقيقة العلمية كما توجد في علم الكون البطليموسي[١٠] :

اشرقي هنا علينا ، وأنتِ في كل مكان ؛
هذا الفراش مركز لك ، وهذه الجدران مدار .

(كان بوسع «دن» أن يقول إذا شاء :

الشمس ضائعة ، والأرض ، وليس لعقل إنسان أن يرشده أين يبحث عنها) .

تطوِّر قصيدة « شروق الشمس » فكرة خيالية ، أو فرضية ، تغدو مقبولة لمحض كونها قد قُدِّمت .

يقول «برتراند رسل» إن مفهوم الحقيقة **دلالي في** نظرية التطابق ، **بنائي في** نظرية الوضوح ؛ فالأول يستغور معنى محدّد المعالم ويرجع إليه ، والثاني يكوّن عبارة صحيحة ـ مثل سد في الذهن ـ يتجمّع الواقع في الفراغ الذي خلفه . والحق أن المفهومات اللغوية أساسية للمسألة برمّتها . يطوّر «لوك» في **مقال حول الفهم البشري** (١٦٩٠) نظرية في اللغة تصلها بانطباعات المعنى ، وتربطها آلياً بالعالم المحسوس :

قد نقترب كذلك بعض الاقتراب من جميع أفكارنا عن المعرفة إذا لاحظنا إلى أي حد كبير تعتمد كلماتنا على أفكار محسوسة عامة . . . ولا أشك في أننا لو استطعنا إرجاع تلك الكلمات إلى مصادرها ، لوجدنا ، في جميع اللغات ، أن الأسماء التي تفيد الأشياء التي لا

تقع تحت حواسنا إنما تكون قد نشأت أولاً عن أفكار محسوسة .

(الكتاب الثالث ، الفصل الأول ، المقطع الخامس)

لقي هذا الوصف المبسّط قبولاً عاماً في القرن الثامن عشر ، يوم كانت القناعة أن الكلمات « صور الأشياء » ، لذلك يمكن النظر إلى رأي ‹لوك› على أنه أساس النظرية التجريبية في اللغة برمَّتها . هذا المقترب برمّته ـ وهو لا يعدم أنصاراً إلى اليوم ـ نجده معروضاً بعملية من الاصرار تصل حد التفاهة في وات ، رواية ‹بيكيت›[11] الثانية ، حيث نجد الشخصية المركزية (ذات « الخيال الذي لم يكن نشيطاً قط » تحاول بشكل ساذج أن توقع العالم في شراك من الكلمات ، فتحدّده وتفهمه ثم تطرحه جانباً : « كان التفسير دوماً تخلصاً ، بالنسبة إلى (وات) ، يكون كل عمله « تغليفاً آمناً في كلمات » ، وهو يريد أن يصنع (وسادة من الكلمات القديمة ، لرأسه) . لكن العالم يتراجع من قبضته اللفظية بالتدريج : (لقد وجد ‹وات› نفسه في خضمّ أشياء لو رضيت أن تسمى لما فعلت ذلك إلا على مضض) ، فيصيبه الهياج وتغدو (حاجته للاسعاف بدلائل الألفاظ على درجة من الشدة بحيث يشرع في تجربة الأسماء على الأشياء وعلى نفسه كأنه امرأة تجرب قبعات وما يلبث أن يتهاوى في عيّ كامل إذ تسقط اللغة من محاولتها الصلفة مع المستحيل » (كالدر وبويارز ،لندن ١٩٦٣ ، ص ٧٤ ـ ٨٢ ،

١٦٢ ـ ٧) . يقارن هذا مع « الخبرة العميقة المصطبغة بنظرية المعرفة » مما يجده (توني تاينر) في رواية موبي دك ، فهو يرى (ميلڤيل) « يجمع معاً كل وصف أو تعريف ممكن للحوت ، فيخرج إلى القول إنك لا تستطيع أن تمسك حوتاً على قيد الحياة . بل إنك تقدر الحصول على حوت ميت وحسب » ((الواقعية ، الواقع والرواية) ، الرواية ٢ (١٩٦٩) ص ٢٠٦) .

وهناك نظرية أكثر تعقيداً ترى أن اللغة ليست محض صورة الواقع ، بل أداةً يتحقق الواقع بموجبها ـ يغدو حقيقياً ؛ وتحمل في تضاعيف بنائها الاعلاني مادة الحقيقة ، فلا يعود في المنطوى من أسس هذا النظام ما يدعو للاتصال بخارجه ، حيث المادية البلهاء لعالم الأشياء . وتغدو الحقيقة والزيف من خصائص اللغة وحدها ، حيث يكون (الواقع) ـ تلك الفرضية المستحيلة ـ مسألة محايدة لا تتصل بالموضوع . يقول (إرنست كاسيرر) ، « في الصراع بين اللغة والفلسفة الماوراطبيعية ، خرجت اللغة ظافرة ، وانقلبت النظرة الحسية إلى العالم بالتدريج فعادت محض نظرة رمزية » (**فلسفة الأشكال الرمزية** ، نيو هَيڤن ١٩٥٣ ، طبعة جديدة ١٩٦٦ ، المجلد الأول ، اللغة ؛ ص ١٣٩) .

إن التطور الذي حصل عند (ڤتگنشتاين)[١٢] بين نظرياته

المبكرة والمتأخرة في اللغة يمكن أن يشير إلى الانتقال من نظرية دلائل (تطابق) في كتابه المسلك الفلسفي ـ المنطقي إلى نظرية بنائية (وضوح) في كتابه دراسات فلسفية . قال (ڤتكنشتاين) في عام ١٩٣٢ (في المسلك لم أكن على يقين من «التحليل المنطقي» وما يوحي به من تفسير . في ذلك الوقت كنت أحسب أنه يقدّم « ارتباطاً بين اللغة والواقع ») . ثم قال (أصبحت المشكلة الحرجة الآن «بأية طرائق يقيم الناس روابط بين اللغة والعالم الواقعي ؟») (نقله ستيفن تولمن ، (لدڤيك ڤتگنشتاين) ، مجلة إنكاونتر ، كانون الثاني ١٩٦٩ ، ص ٦٢ ، ٦٧) . إن وجوب إقامة هذه الروابط (ربما يدعوه (تولمن) علم دلالة الألفاظ السلوكي) هو الذي يقرّب موقف (ڤتگنشتاين) الأخير من نظرية الوضوح .

لا يمكن الأخذ بإحدى النظرتين إلى الحقيقة أو اللغة على أنها تناقض الأخرى تماماً أو تستقل عنها . إن المسألة توكيد في الغالب ، فالفيلسوف (ڤتگنشتاين) لا يناقض أفكاره المبكرة بل إنه يطوّر فيها بشكل ملموس و (بيكيت) لا ينتهي إلى مركزية الذات أو إلى نظرة ذاتية أخيرة في اللغة : فالصوت في اللامسمّى يجد نفسه « مصنوعاً من كلمات » ولكنها « كلمات الآخرين » إضافة إلى كلماته ؛ (في داخلي ، في خارجي) (ينظر مولي ، مالون يموت ، اللامسمّى ، كالدر وبويارز ، لندن ١٩٦٦ ، ص ٣٩٠) . لقد أشار (ڤيلهلم فون هامبولت)

منذ زمن بعيد أن اللغة هي حقاً ذلك الرباط الفريد الذي يصل العالم الذاتي بالموضوعي ؛ ويقدم (آرنست كاسيرر) وصفاً مفيداً لنظريات (هامبولت) في المجلد الذي وضعه في اللغة (ص ٩١ ـ ٣ ، ١٥٥ ـ ٦٢) .

إن فكرة التغلغل المتبادل بين العالم والوعي ، بين الجسم والعقل مسألة ما تزال موضع بحث في مضامينها ، والمعادلة بين المجالين بالغة الدقة ، وربما لا يمكن التعبير عنها ، فهي تبدو موجودة حيناً ، وغير موجودة حيناً آخر . يرى (ميرلو ـ بونتي) أن اللغة « تصوير كامل للعلاقة الجدلية بين أنفسنا والعالم » وقد أقحمها في موقع مركزي في نظرية الظواهر لديه ؛ فالانسان عنده « لا يقتصر على صنع أو مواجهة العالم الذي يعيش فيه » (پاسمور ، المصدر المذكور ، ص ٥٠٢) .

بالرغم من محاولة التوفيق التي تجري دوماً بين هذين النظامين في توكيدهما على الوسط (اللغة) والموضوع (الحقيقة) ، وبالرغم من أن المرء قد يتوقع أي تضاد ساذج يرسم بينهما ، فإن الفرق في التوكيد ملحوظ وهو يضمن تماماً ذلك التفريق الذي أشرت إليه بين (التطابق) و (الوضوح) . ولسوف أستخدم الآن هذا التفريق للتمييز على مستوى جوهري بين المعاني المختلفة للواقعية في الأدب .

(٤)

يتبين المرء في جميع استعمالات الواقعية توترا متشابها بين التطابق والوضوح عند ظهور معيار الواقع او التوصل اليه .

ان نظرية التطابق في الواقعية هي التعبير عما يمكن أن يدعى ضمير الادب : الضمير الذي يحتج عند اهمال الواقع الخارجي او التقليل من شأنه ، ويجتهد ان يستمد مقوماته من الخيال المنسرح وحده ، او ان يوجد من أجله ـ الخيال الذي دعاه (دكتور جونسن)[١٣] تلك « القدرة المتجولة المتحررة » . انه الضمير الذي دفع (رامبو) ان يردد في نهاية **موسم في الجحيم** : « . . . يجب أن أدفن خيالي وذكرياتي . . . أنا الذي دعوت نفسي ساحراً أو ملاكاً ، محرَّراً من كل خلُق ، قد عدت الى الارض ، وعليّ فرض أؤديه وواقع وعر أعانقه . . . يجب أن أطلب الصفح لانني قد عشت على الزيف » (رامبو طبعة پنگوين ١٩٦٢ ، ص ٣٤٥) ؛ الضمير الذي جعل (ييتس)[١٤] ينادي في نهاية قصيدة متأخرة له بعنوان « هروب حيوانات الحلبَة » :

يجب أن أستلقي حيث تبدأ جميع السلالم ،
حيث يتكدّس كل رثّ عتيق في حانوت القلب ـ

وهو الضمير الذي ينشط في شعر (والاس ستيڤنز) وشاعريته ، الذي يمكن تلخيصه في عبارة من قصيدته

(أداجيا) : « أحياناً يكون عالم الخيال لا متعة فيه بتاتاً » (آب ص ١٧٥) .

بروح الواقعية هذه يريد الادب أن يسلم نفسه لعالم الواقع ، أن يفتح أبوابه بخضوع لخيول التعليم ؛ ان يوازن خياله الزائغ بثقل الحقيقة ، ويخضع أشكاله وتقاليده ومواقفه المكرسة لانتهاك الحقيقة المطهِّر . هذه الواقعية هي « النداء المفتوح من النقد الى الطبيعة » الذي يسمح به (جونسن) في مقدمة لدراسة شكسبير ، رغم أن تزييفات الادب لا النقد هي ما ينادى ضده الآن . تحاول هذه الواقعية أن تحذف ذلك الصنف او التقليد الفني الذي قال عنه (جونسن) إنه « قد تقبّله على أنه صحيح حتى اولئك الذين يشعرون في خبرتهم اليومية أنه زائف » .

تعترف الواقعية ضميراً للادب أنها مدينة بواجب ، أو نوع من التعويض ، تجاه عالم الواقع ـ عالم واقعي تخضع اليه من دون جدال . من الواضح أن (جورج جي . بيكر) يكتب عن هذا الضمير عندما يقول في مقدمته « مهما يكن الواقع ، يبدو من الممكن القول انه لا يشبه العمل الفني وانه سابق عليه . فالواقعية اذن تركيبة فنية تفهم الواقع بشكل بعينه فتقدّم صورة مزيفة عنه » (ووأح ، ص ٣٦) . وهو إذ يختار الوثائق ، نجده يفضّل هذه النظرة بوضوح ـ وهي بالطبع النظرة الاكثر قبولاً . يطالب (بيلنسكي) وهو من أوائل النقاد الروس بما يدعوه « شعر

الواقع » الذي « لا يخلق الحياة من جديد ، بل يمثلها » ؛ ويذهب (چيرنيشفسكي) المادي الى القول إن « أول أهداف الفن أن يمثل الواقع » ؛ كما يحمل (وليم هاولز)[١٥] على « الخرافة العتيقة البلهاء التي تقول إن الادب والفن يمكن ان يكونا اي شيء سوى التعبير عن الحياة ، وانهما يمكن قياسهما بأي مقياس عدا الصدق نحوها » (ص ٤١ ـ ٢ ، ٦٤ ، ١٣٣) .

مثلما تؤدي الشكوك الى فساد الضمير واضطرابه ، كذلك يتهاوى مفهوم الواقعية هذا الى الحرفية ـ حرفية تمثيلية تجد تعبيرها الاخير في الجماليات المدرسية التي يسردها (مستر باوندربي) في الفصل الثاني من رواية / ديكنز / **الايام الصعبة** :

« يجب أن تتلخص نهائياً من كلمة (التصور) . لا علاقة لك بها . يجب الا يكون لديك ، لغرض الاستعمال او الزينة ، ما هو في الواقع تناقض . أنت لا تسير على الزهور في الواقع ؛ لا يمكن أن يسمح لك بالسير على الزهور في السجاجيد . أنت لا تجد الطيور الغريبة والفراشات تأتي لتحط على أوانيك الخزفية ؛ لا يمكن أن يسمح لك برسم الطيور الغريبة والفراشات على أوانيك الخزفية . أنت لا تصادف أبداً ذوات الأربع ترتقي الجدران وتنزل عنها ؛ لا يمكن أن تصوِّر ذوات

الاربع على الجدران . يجب أن تستعمل » قال الرجل « لهذه الاغراض جميعا ، تركيبات وتطويرات (بالالوان الاساسية) من اشكال رياضية تخضع للبرهان والتفسير . هذا هو الاكتشاف الجديد . هذه هي الحقيقة . هذا هو الذوق » .

ان ضمير الواقعية المضطرب هو الذي يعطي قيمة خاصة هذه الايام لاشياء مثل الدرامه الوثائقية ، و (رواية الحقائق) وشعر الاعترافات ؛ وهي قيمة تطبّق بشكل غير مشروع من خارج العمل بدل أن تنمو من داخله ، وهي تتصل بالادعاء دون الانجاز .

من جهة اخرى ، تكون نظرية الوضوح في الواقعية بمقام الوعي من الادب : وعين الذاتي ، ادراكه منزلته في الوجود . هنا يكون بلوغ الواقعية لا بالمحاكاة بل بالخلق ؛ خلق يعمل بما في الحياة من مواد ، يحررها بتوسط الخيال من صفتها الحقيقية المحضة وينقلها الى نظام أعلى . يشير (هنري جيمز) الى هذه العملية بوصفها (طقس تنفيذ) ، ويبيّن كيف أن العنصر الذي يرفض هذا الانتقال ، ويبقى على هيئة (انطباع لا يقبل التعامل الفني) انما (يسيء الى الشرف الذي اعطي له ، ولا يمكن الحديث عنه الا بوصفه انه لم يعد من أشياء الواقع ولم يصبح من أشياء الحقيقة) (ف ر ، ص ١١٥ - ١٦ ، ٢٣٠ - ١) . الواقع

والحقيقة : يقترحهما (جيمز) هنا بديلين لا مرادفين ، كما أن التخلص من تشبيه الواحد بالآخر على نحو سهل يرفع من شأن الواقعية في مجال الوعي . عند الواقعي الواعي لا يكون الواقع « سابقاً » : « الواقع في مفهوم الفنان دائماً شيء يخلق ، فهو لا يوجد مسبقاً » (أ . أ . مندلو ، **الزمن والرواية** ، لندن ١٩٥٢ ، ص ٣٦) ؛ فهو لذلك لا يدين للواقع بشيء : فليس ثمة ما يتطابق معه . يصرح (بنديتّو كروچه)[١٦] بلهجة حازمة أن « ليس من طبيعة ولا واقع خارج الذهن وليس على الفنان أن يقلق بشأن العلاقة»(نقله ويليك ، **مفهومات النقد** ص ٢٨٣) . يلتزم (جي . دبليو . پرزر) الموقف نفسه بتعقل اكثر حيث يقول في مقالة بعنوان (المقتَرَب الفنّي نحو الحقيقة) انه « إن كان ثمة حقيقة في العمل الفني فانها لا توجد عادة في تطابقه مع الواقع الفعلي او محاكاتها له » (**المجلة البريطانية للجماليات** ٣ (١٩٦٣) ص ٩٩) . في قصيدة (هروب حيوانات الحَلْبة) ـ وهي السيرة الذاتية الشعرية المركزة عند (ييتس) ـ يقدم الشاعر صورة عن هذه الواقعية ، مؤكداً واقعها المنفرد خارج أية فكرة عن التطابق :

ثمة أسرار القلب ، لكن بعد أن يقال كل شيء
كان الحلم هو الذي سحرني :
شخصية عَزَلها فعل
لتضخّم الحاضر وتحكم الذاكرة .

ممثلون ومسرح ملون أخذوا كل حبي ،
وليس تلك الاشياء التي يرمزون لها .

هنا يلحق الضمير ليذكّر الشاعر أين بدأت هذه الصور ـ « حيث يتكدّس كل رثٍّ وعتيق في حانوت القلب » ـ لكن حالة الاستقلال المتخيِّل يجب الا تهمل ؛ ففي لحظات الاطمئنان الكبرى يبدو للفنان دوماً ان ذلك هو طموحه المشروع . هذا ما بدا للشاعر (بليك) عندما قال في قصيدة (اورشليم) .

يجب أن أخلق نظاماً أو يستعبدني نظام امرىء آخر .

لن أفكر وأقارن : مهمتي أن أخلق .

هذا ما كان في ذهن (فلوبير) عندما كتب رسالته الشهيرة الى (لويز كوليه) عام ١٨٥٢ ، وقد أرهقه جهد الروائي الدائم في العرض والتقديم :

ان ما يبدو لي جميلا ، وما أريد فعله ، أن أضع كتاباً عن لا شيء ، كتاباً دون تعلّق خارجي ، يقف على قدميه بفعل ما ينطوي عليه من أسلوب ، كالارض التي تمسك نفسها في الفضاء دون سند ، كتاباً لن يكون له موضوع تقريباً ، او موضوع لا يكاد يدرك ، لو يمكن ذلك . . .

(مراسلات ٢ ، ص ٣٤٥ ـ ٦)

لا يمكن أن يوجد تعبير أشد وضوحاً ولا اكثر اكتمالاً من هذا التعبير عن نظرية الواقعية ـ ولا تصوير يبيّن بشكل افضل كيف تتفوق هذه النظرية على فكرة أقل تماسكا ترمي الى اقامة الحقيقة بعملية التطابق المرهقة . فالرواية التي يتصورها (فلوبير) متحررة من (تعلّق خارجي) تزدري هذا اللجوء الدنيء الى الواقع ، وتستند بدل ذلك على « ما تنطوي عليه من أسلوب » : أسلوب يرى هنا كيقين يتجمع بين الكلمات ، ذلك الاسلوب الذي يصفه (فلوبير) في نفس الرسالة على أنه « طريقة مطلقة في رؤية الاشياء » ؛ هذه طريقة خلق ، لان أي رجوع الى (المطلق) ينطوي على ماورائية مثالية .

لكن هذا ، كما يدرك (فلوبير) نفسه (لو يمكن ذلك) ، تعبير عن مثلٍ أعلى ، مثلٍ لا يمكن تحقيقه . الفرضية مثيرة ومفيدة ، لكن كتابة كتاب عن لا شيء أمر غير ممكن ؛

لأن ، ليس في لا شيء ، ولا في أشياء
بعيدة المنال ، تتناثر براقة ، يكمن الحب . . .

كما قال (دن) في قصيدته « هواء وملائكة » ؛ فالوعي لا يمكن أن يهرب من الجسد تماما ، ويتخلص تماماً من (ثقّالة) ظروفه المادية . فالذي يريد (كاسيرر) قوله عن النظريات اللغوية في الواقعية يتصل مباشرة بطموح (فلوبير) المستحيل : « تجتهد اللغة والكلمة أن تعبّر عن وجود محض ، لكنهما لا يبلغان ذلك

أبداً، لأن فيهما يكون تحديد شيء آخر، (صفة) عرضية في الشيء ، ممتزجاً مع تحديد هذا الوجود المحض » (المصدر المذكور ص ١٢٦)

على الروائي ـ والشاعر كذلك ـ أن يقحم نفسه في العرضي والمادي ، حتى لو لم يخضع لذلك .

« إن العلاقة الداخلية بين الواقع والخيال تشكل أساس شخصية الأدب » (آب ص ٢٩٤) هذا هو الموضوع الذي يتناوله (والاس ستيڤنز) مرات عديدة في تعديلاته الدقيقة لهذه المعادلة المستديمة . « الواقع ليس ما هو عليه . فهو يتكون من انواع الواقع التي يمكن ان يستحيل اليها » ـ « ليس من حقيقة هي حقيقة عارية » ، وليس من فرد هو « عالم بحد ذاته » ـ « التفاعل بين الاشياء هو ما يجعلها خصبة » (ص ١٧٨ ، ٢٣٧) . وهو بهذا المعنى يرفض السوريالية : « العيب الجوهري في السوريالية أنها تخترع من دون كشف » ، ويقول « أحياناً يكون عالم الخيال لا متعة فيه بتاتاً »(ص ١٧٧ ، ١٧٥) . لانه : « يجب الا ينفصل الخيال عن الواقع في الشعر في الاقل » (ص ١٦١) . وهو يصف الشعر بايجاز على أنه « الالتصاق بالحقائق في عالم لا حقائق فيه » ، ثم يلجأ الى ضديدة بشكل اكثر تعمداً : (الادب هو الجزء الافضل من الحياة . ويبدو ان لا مفر من الاضافة الى هذا قولنا : شريطة أن

تكون الحياة الجزء الافضل من الادب › (ص ٢٥٤ ، ١٥٨) .
لكن الضديدة اكثر فائدة من الجدال ، إذ أن ‹ستيڤنز› دائم الملاحقة لفكرته عن العلاقة الحميمة والتقويم المتبادل بين الذات والموضوع . أن **يوجد الشيء هو أن يُدرك** / بالعبارة اللاتينية / ثم : **الوجود هو الادراك** / باللاتينية كذلك / هما الفرضيتان المتكاملتان في فلسفة ‹بيركلي› ، ونجد أصداء لا تنتهي لهما في أعمال ‹ستيڤنز› . وتكون نتيجة هذا التوتر المستمر بلوغ اتحادهما أحياناً :

قد تكون ثمة درجة من الادراك يصبح الواقعي والمتخيَّل فيها واحداً : حالة من الملاحظة المستبصرة ، يبلغها أو قد يبلغها الشاعر ، بل الادق بين الشعراء . (ص ١٦٦)

(٥)

وهكذا نجد أن الواقعية - « ذلك الجهد ، ذلك الميل المقصود من الفن لتقريب الواقع »(هاري ليڤين ، ب ج ، ص ٣) - لا تكون ميلاً واحداً بل اثنين ، يجب الا يكون توافقهما المحتمل أخيراً مما يخيم على تضادهما عملياً . إن الجدال الادبي قد بالغ في هذا التضاد بشكل مضلل في الواقع ، وتبدو ضحالة ذلك الجدال عموماً عندما نفهم السياق الكامل لأوجه ذلك التضاد . وهكذا نجد أن المسألة ليست محض وجود بعض

روايات (زائفة) وأخرى (حقيقية) كما يؤكد بشكل لطيف (إدمون و جول گونكور)[١٧] في مقدمة جيرميني لاسيرتو (١٨٦٥) ؛ لكن على المرء ان يدرك ان الروائيين المختلفين يختلفون في اتباعهم معايير الحقيقة .

في الفصلين القادمين سأتناول بالحذر المناسب التفريق الذي وضعته (بشكل مخفف) لدراسة ظهور فكرة الواقعية في القرن التاسع عشر في فرنسا ، حيث وجدت لها موطناً واسماً ، ولدراسة تطورها التدريجي في مجالات الادب الرحبي .

٢

واقعية الضمير

(١)

ان الضمير الذي استيقظ ليجد نفسه يدعى باسم الواقعية قد أيقظه من أحلام الرومانسيين جماعة من الفنانين في فرنسا في أواسط القرن التاسع عشر . لكن هؤلاء الكتّاب والرسامين كانوا غير راغبين في النظر الى هذه الحركة الفكرية على أنها (حركة) بالمعنى التقليدي ، بل كانوا غير راغبين حتى في تعريفها او تحديدها بأية طريقة غير الطريقة السلبية . وهكذا نجد أن كلمة (الواقعية) ـ تلك (الكلمة العلَم) ، (الكلمة البلهاء) كما دعاها (إدمون ده كونكور) في مقدمته لرواية **الأخوة زمگانو** ـ لم تقبل إلا بعد أن أظهر هؤلاء الفنانون ما يناسب من رفضهم لها بوصفها (علامة) مثيرة ومؤقتة ، بؤرة منقوصة قلقة بالضرورة ، تتجمع حولها فعّالياتها المختلفة . لقد وضع الرسام (كوربيه) عبارة (من الواقعية) على باب معرض ضم لوحاته المرفوضة عام ١٨٥٥ ، لكنه أوضح ان لقب واقعي قد اطلق عليه مثلما كان

لقب رومانسي قد أطلق على رجال عام ١٨٣٠ ، وامتنع عن التعليق على لياقة وصف كان يأمل ألا يحمله أحد على محمل الجد (ج . ريا ، **گوستاف كوربيه** ، پاريس ، ١٩٠٦ ، ص ١٣٢) . أطلق الروائي «شنفلوري»[1] عنوان (الواقعية) على مجموعة مقالات أصدرها عام ١٨٥٧ دفاعاً عن الضمير المستثار حديثاً ، لكن المقدمة تبين أي وزن ضئيل كان يقيم للكلمة التي يقول عنها انها « واحدة من تلك الاصطلاحات القلقة التي يمكن ان تستخدم باشكال شتى » ، وهو يتنبأ لها بحياة لا تزيد على ثلاثين سنة (ص ٥) . يقول «شنفلوري» إنها واحدة من « الديانات العديدة المنتهية بـ يّة » مما قذفته ثورة ١٨٤٨ ، وعلى المرء أن يحاذر من ظلالها السياسية . كانت استجابة «كوربيه» الى التهمة التي وصفته بالرسام الاشتراكي أنه أعلن نفسه « ليس اشتراكياً وحسب ، بل ديمقراطياً وجمهورياً أكثر من ذلك ، وبكلمة واحدة مسانداً للثورة برمّتها وواقعياً فوق كل ذلك ، أي صديقاً مخلصاً للحقيقة الواقعة » (ج . ريا ، المصدر المذكور ، ص ٩٤) . لقد فعل «زولا» شبيه ذلك في مقالته « الجمهورية والادب » اذ اعترف ان « في الغور من الخصومات الادبية ، ثمة دوماً مسألة فلسفية » (ر ت ، ص ٤٠١) . وبعد ذلك بعام او اثنين قدم «جول كلارتي» تلخيصاً مفيداً بقوله إن نظريات «شنفلوري» وشعر «بودلير» المركّز بل خيالات «مورجيه»[2] أيضاً ورسومات «كوربيه» كانت لا تخرج

عن إطار الوضع السياسي عام ١٨٤٨ ، وان هذا الانتماء الى الحقيقي يمكن النظر اليه ظاهرةً توازي الحاجة الى اعادة التنظيم والاصلاح الاجتماعي في تلك الايام الملتهبة (كروزيه ، دورانتي ، ص ٥٣ هامش) .

لذلك ليس من المدهش كثيراً أن يتناول الكتّاب المتأخرون هذه الكلمة باستخفاف ـ وبخاصة اولئك الذين يشار اليهم باسم (الپارناسيين)[٣] الذين دفعهم اهتمامهم بالشكل الى الوقوف ضد اشاعة الفن على المستوى الشعبي اذ وجدوا في ذلك تناقضاً مضحكاً . لقد أصر (فلوبير) على القول في رسالة الى (جورج صاند)[٤] « لاحظي أنني أمقت ما اتُفق على تسميته بالواقعية ، رغم أنهم جعلوا مني واحداً من كهنتها » (مراسلات ٧ ، ص ٢٨٥) . وقد قال (بودلير) في حديث عن مدام بوڤاري يوم صدورها عام ١٨٥٧ ان الكلمة « إهانة مقيتة قُذفت بوجه جميع أصحاب العقول ، كلمة غامضة مطاطة ، لا تعني للطغام طريقة جديدة في الخلق ، بل وصفاً دقيقاً للتفاهات » (الاعمال ، طبعة پلياد ، پاريس ١٩٥٤ ، ص ١٠٠٧) .

لكن الاهم من قلق الواقعيين الاوائل حول الكلمة نفسها كان تحسُّبهم ان يسيء (الطغام) فهم الواقعية فيحسبونها مدرسة أو نهجاً . قال (شنفلوري) : « أنا أخشى المدارس خشيتي من الكوليرا » (الواقعية ، ص ٢٧٢) ؛ وكان (ادموند

دورانتي) اكثر صراحة إذ قال : « كلمة الواقعية الفظيعة هذه هي النقيض لكلمة مدرسة . فالقول «مدرسة واقعية» ينطوي على عبث : لأن الواقعية تعني التعبير الصريح الكامل عن الصفات الفردية ؛ لكن العُرف والتقليد وأي نوع من المدارس هي عينها ما تهاجمه الواقعية » (نقله زولا ، ر ت ، ص ٣٠٧) . فالواقعية لذلك ـ والكلمة نفسها مقبولة على مضض ـ ليست بحركة . وهي ليست بطريقة ؛ إذ يسخر (شنفلوري) من فكرة وجود وصفة في متناول من يريد أن يصبح واقعياً : « أعترف بأنني لم أدرس قط ذلك الدستور الذي يضم القوانين التي تساعد المبتديء على انتاج أعمال واقعية » (**الواقعية** ، ص ٢٧٢) .

لا يعرّف (جونسن) الشعر ، لكنه يرضى بالقول « من الايسر كثيراً أن تقول ما هو ليس بشعر » (بووزيل ، ١٢ نيسان ١٧٧٦) ؛ وسرعان ما يدرك المرء أن الواقعية في القول والعمل في ذلك الوقت لم تكن تحتمل غير التعريف السلبي . ونجد (ويمزات وبروك) في كتابيهما **النقد الادبي** يستعملان الاصطلاح بشكل فضفاض للاشارة الى رد فعل على عدد من الاشياء التي كانت تحسب غير ـ واقعية في أواسط القرن التاسع عشر (ص ٤٥٦) . كان الواقعيون يرون بديلاً واضحاً بين (الحلم) و (والواقع) . ويشكل الكشف عن هذا التقابل موضوعاً يتردد في أعمال (زولا) . فهو يقول بما عرف عنه من

صراحة في كتابه مكارِهي / الاشياء التي أكره / المنشور عام ١٨٦٦ : « الانشغال بالاحلام لعبة الطفل والمرأة ؛ وعلى الرجال أن يشغلوا انفسهم بالوقائع » (ر ت ، ص ٦٥) . فمنذ رواية **تيريز راكان** نرى وضعاً تنتقل فيه أسرة (تيريز) الى الحانوت الپاريسي العتيق الذي استأجرته أمها ، حيث « بقيت مدام روكان ، في مواجهة الواقع ، مُحرجة ، خجلى من أحلامها » . ويعترف (لورُن) بعد ذلك بقوله « كان لي حلم ، كنت أريد قضاء ليلة كاملة معك ، أخلد الى النوم بين ذراعيكِ واستفيق في الصباح على قبلاتك . ولسوف أقنع بهذا الحلم » ؛ لكن الواقع الذي يقوم عليه هذا الحلم بالسعادة هو التفتّت المريع في رغبتهما بسبب ما اقترفاه من ذنب حول (كاميل) القتيل . وفي آخر سلسلة (روگون ـ ماكار) في الرواية المسماة **الحلم** (١٨٨٨) ، نرى حلم (آنجيليك) بالحب يضيع تحت ضغط الواقع في ظروفها .

يعبّر (دورانتي) عن المقاصد العدوانية في الواقعية بذكر « ما تهاجمه » كما مر بنا ؛ كما تحتوي مجلته قصيرة العمر ، **الواقعية** أمثلة من أشد أنواع الجدل الواقعي . نلمس هذا العنف في عنوان واحدة من مقالات (دورانتي) « **تأملات ڤيكتور هِوگو** أو الغور السحيق في ظلمات الرومانسية » كما نلمسه من نبرة المحتوى : « انه لا يحب النساء ؛ انه لا يفهم الاطفال : وهو لا

يلتفت الى الطبيعة » . ثم أصبح هجوم (دورانتي) اكثر عشوائية وإساءة : « (إدگار آلن پو) يشبه الجبن الهولندي ، و(بودلير) يشبه الجرذ الناسك . . . (لامارتين) هجين و (موسيه) ظل دون جوان الذي اتخذه بشكل جاد ؛ (ده ڤيني) خنثى »(كروزيه ، ص ٦٩ ، ٧٢) . لذلك ليس من المستغرب ان مجلة **الواقعية** لم يصدر منها سوى ستة أعداد . يقول (شنفلوري) ان الواقعيين قد « تعبوا من الاكاذيب المنظومة ومن إصرار بقايا الرومانسيين » ، ويسخر من الروائي الرومانسي الذي « يتجاهل حاضره لينبش جثثاً من الماضي يكسوها بهرجاتٍ تاريخية» (**الواقعية** ، ص ٥ ، ٨٦) . تذكّرنا هذه العبارات بالرفض الذي لقيته قصص الخيال البطولية في أوائل القرن الثامن عشر في انگلترا ، على أيدي كتّاب مثل (آديسن) و(ستيل) ، ثم على أيدي الروائيين أنفسهم بعد ذلك . كانت الامثلة تتكاثر ، والاحكام تصدر دائماً . مثل ذلك ما فعله (بودلير) في مقال عن (پيير ديپون) عام ١٨٥١ اذ استحسن مراح (ديپون) وحمل على الكآبة الرومانسية التقليدية :

أغربي إذن ، يا ظلالاً خادعة من (رنيه) و(ڤيرتر) ؛
تلاشي في ضباب العدم ، يا مخلوقات بشعة من صنع
الكسل والوحشة : مثل قطيع الخنازير في بحيرة
جديرة[٥] إغرقي في الغابات المسحورة حيث لقيتِ
شياطينك ، يا خرافاً يهاجمها دُوار رومانسي . إن روح

الفعل لم تعد تسمح لك بمكان بيننا .

(الاعمال ، طبعة پلياد ، ص ٩٦٨)

لكن «فيرنان دينواييه» رحّب بالواقعية في مقال بعنوان «عن الواقعية» ظهر في مجلة الفنّان عام ١٨٥٥ .«وأخيراً وصلت الواقعية !» وهو يقول فيه :

من خلال ما انتشر من دقيق العشب ، من معارك قدماء الجرمان ، من صخب المعابد الاغريقية والقيثارات وعتيق المعازف ، من القصور المغربية وأشجار البلوط العليلة ، من الرقصات الاسپانية والغنائيات البلهاء والقصائد المنمقة ، من الخناجر الصدئة والسيوف ، من أعمدة الصحف الاسبوعية وحوريات الآجام في ضوء القمر والمشاعر المدلّهة ،من الزيجات على طريقة «مسيو سكريب»[٦] ، من الرسوم الفكهة وصور الطبيعة ، من عِصِيّ التّسيار وأطواق الثياب ، من مناقشات لا تؤذي ونقد ، من أعرافٍ متداعية وعادات غريبة وأشعار تخاطب الجمهور ـ من كل ذلك أحدثت الواقعية ثغرة دلفت منها .

بيد أن الاستخفاف ظاهر في نبرة الاسلوب : «صِبية پاريسيون يتصايحون في إثر أواخر الرومانسيين» (٩ كانون الأول ، ١٨٥٥ ، ص ١٩٩ ، ١٩٨) . لكن عقوبة الاعدام لا

وجود لها في تاريخ الافكار ، فليس من سطر يغدو منقرضاً أبداً ؛ وليس من شك أن الاحتمال القائم في انتعاشٍ رومانسي هو الذي أبقى الجدل الواقعي حيّاً ضد الرومانسية ـ كما سنرى ، حتى بلغ فترة ظهور المذهب الطبيعي عندما استأنف ‹زولا› الهجوم . وعندما حان الوقت (وكان لا بد أن يحين) لتقف الواقعية والطبيعية معاً في قفص الاتهام في آخر القرن ، كان رفضهما الرومانسية هو ما يقدم دوماً في الدفاع عنهما . في كتاب ‹ويسمانس›[٧] بعنوان **هنالك** (١٨٩١) يهاجم ‹دورتال› فلسفة الطبيعيين[٨] ، لكنه يعترف «بالخدمات التي لا تنسى مما قدمه للفن أصحاب المذهب الطبيعي : لأنهم في الأخير هم الذين انقذونا من الدمى المصطنعة في الرومانسية ، والذين خلّصوا الادب من مثالية بالية وعقم عانسٍ هيّجتها العزوبية » (طبعة كتاب الجيب ، ص ٦) . يقول ‹إدموند گوس› عن الواقعية إنها « نظفت الجو من ألوف الحماقات » ويذهب ‹فيليپ راف› الى القول إن المذهب الطبيعي قد ‹ أحدث ثورة في الكتابة عن طريق تصفية آخر موجودات «أدب الرومانس»[٩] في الرواية ، وعن طريق تطهيرها بشكل كامل من كل المثالية الموجودة في «الكذبة الجميلة» › (و و أ ح ، ص ٣٩٢ ،٥٨٨) .

إن الجبهة المتحدة التي قدّمت بوجه الرومانسية أوحت بمظهر سطحي خدّاع عن التماسك في الفكرة الواقعية ، لكن إلحاق ‹ الواقع › لم يجر بنفس الكفاءة التي أزيح بها

« الحلم » . وكان التجاء الواقعيين الى الحقيقة ينطوي على تيسير بالضرورة . عندما لا تلجأ الواقعية الى حجّة وجودية أو تجربة علمية بل الى تجربة انسانية ، يعدّها الفلاسفة « ساذجة» (ليڤين ، ب ج ، ص ٦٥) . إن إدخال الطرائق العلمية الى الرواية لم يحدث حتى وصل الجيل الثاني من الواقعيين (الذين يوصفون باسم « الطبيعيين » لهذا السبب لا غير)؛ إذ لم يكن لدى الجيل الاول ما يستهدون به اكثر من ضميرهم تجاه الحقيقة ، وكانت عمليات هذا الضمير غير معقدة على الاطلاق . يصف « بورنك وكوگني » دافع الواقعية بأنه «جَفلة الحاجة للحقيقة » (و ط ، ص ١٨) وغالباً ما تكون الجفلة مضطربة . يقيم «دينواييه» يقينه في الواقعية على أن « كلمة الحقيقة تجعل الجميع متفقين » ويعرّفها ببساطة على أنها « الرسم الصحيح للاشياء » (الفنّان ، ص ١٩٧) .

ثم جاء «ثيودور درايسر»[١٠] بعد ذلك بكثير ليعلن بكثير من الثقة المشابهة (وذلك في مقالة بعنوان « الفن الصحيح يتكلم بوضوح ») أن « الحقيقة هي ما يوجد » (و و أ ح ،ص ١١٥) ، ولا يبتعد هذا كثيراً عن الحشو الظاهر في قول «فولستاف» « أليست الحقيقة هي الحقيقة ؟ » (مسرحية شكسپير : **هنري الرابع** ، الاول ، ٢/٤/٢٢٢) . بيد أن توكيد «درايسر» بأن « الخلاصة والجوهر في الاخلاق الاجتماعية والادبية يمكن التعبير عنها بكلمتين : قل الحقيقة » لا يمكن أبداً أن يقدم حلا

لمشكلات الكاتب ، ولا تعليقاً مفيداً عليها .

كان حل هذه المشكلات عند الواقعي ذي الضمير هو التظاهر بأنها غير موجودة . كان الضمير يكبت الوعي . إن الهَوَس بالحقيقة لا يترك مجالاً للهَوَس بأي شيء آخر : كانت مسائل الاسلوب نصيبها التجاهل والابعاد بوصفها من المخلفات (الأدبية) التي تخص الماضي . « إن اسلوب الواقعية » كما يقول (هاري ليفين)[11] (وهو يضبط كلمة الاسلوب في موقف بعينه) إنما يقوم على « تحطيم الأعراف » (ب ج ، ص ٦٢) ويقول في موضع آخر « يجب على الروائي ، لكي يقنعنا بما فطر عليه من صدق ، أن ينال دوماً من الوهمي ويخترق قشرة الادبي » (ما الواقعية ؟) **الأدب المقارن ٣ (١٩٥١) ١٩٣ - ٩ ، ص ١٩٦)** . جماليات الواقعي اذن (اذا كان لا بد من تسميتها كذلك) تنزع دوماً الى التقليص ؛ ومسائل الشكل تحذف ازاء العناية الشديدة بالمحتوى . ويستشهد (شنفلوري) بموضوع الترجمة ليقنع نفسه « بثانوية الشكل وقوة الفكرة » (الواقعية ، ص ١٦) ثم يخلص الى تقسيم الكتّاب الى (مخلِصين) و(شكليّين) بقدر اهتمامهم بالفكرة الواقعية او عدمه (ب ج ، ص ٧٠) .

يفسّر (شنفلوري) هذا (الكره الشديد) الذي يكنّه الواقعيون للشعر ، وهو كره كان في ذهن (كولردج) عندما قال

« ليس الشعر بالنقيض الصحيح للنثر ، بل للعلم » (طبعة نسج ، كولردج ، ص ٣١٣) . والشعر يؤذي الميول الديمقراطية عند (كوربيه) : « من الخيانة كتابة الشعر ، ومن التظاهر التعبير عن نفسك بشكل يختلف عن الآخرين » ؛ والشعر يثير حنق (دورانتي) الذي يرى فيه « مرضاً ، خرّاجاً عليلاً من أنصاف الابيات يتجمع في الذهن العفن ويتسرب خارجه على درجات من الإيلام» (كروزيه، دورانتي، ص ٦٩) . لكن (دينوابيه) كان اكثر اعتدالاً اذ قال في رسالة الى (شنفلوري) : « لنكن شعراء في النظم وواقعيين في النثر » (فيگارو ، ٩ تشرين الثاني ١٨٥٦) .

يمكن وصف الحركة الدائمة في المثل العليا والقيم في الادب عن طريق النظر اليها على أنها مراوحة بين التعقيد والبساطة ، فتارة يبدو أن ما يستحق الجهد هو الوعي بالذات والحذلقة ، وتارة يظهر أن ذلك انما يكون في اللاوعي واليسر . كان الواقعيون يناهضون التعقيد والوعي ، لذلك غدت البساطة والاخلاص في نظرهم من المعايير ذات القيمة (أي من شروط الواقعية) في الانتاج الفني - (اليسر) تلك الكلمة التي تثير خلافاً لا يقل عما تثيره كلمة الواقعية نفسها ، و(الاخلاص) ذلك « الشيء الذي لا بد منه ، والذي لا يضمن شيئاً » كما قال (ستراڤنسكي) . لقد قال (شنفلوري) إن الاخلاص هو القيمة الوحيدة التي يريدها في الفن ، ثم أعرب عن رغبته في « الشعر

الشعبي بما فيه من قوافٍ غليظة الوقع ومشاعر طبيعية » (**الواقعية** ، ص ٣ ، ١٨) . هنا في الأقل لا يستحوذ الشكل على الاهمية كلها . يفسر (دورانتي) المنهاج الواقعي بشكل مشابه تماماً : « تلزم الواقعية نفسها بتمثيل الوسط الاجتماعي والعالم المعاصر بشكل دقيق كامل مخلص . . . لذلك يجب أن يكون هذا التمثيل يسيراً قدر الامكان ليقدر كل امرىء على فهمه » .

يقتطف ‹زولا›[١٢] هذه الفقرة في مقاله الحماسي ‹ الواقعية › عن مذكرات ‹دورانتي› وذلك في كتابه **الرواية التجريبية** (ص ٣٠٧) ، وقد كان ‹ زولا › هو الذي أقام مبدأ التقليص في الاسلوب الواقعي بشكل بالغ الوضوح ، وذلك في استعارته عبارة « الاستار الثلاثة » . وقد يمكن النظر في ذلك هنا دون تقديم أفكار ‹ زولا › قبل الاوان ، لان ‹ زولا › قد طوّر تلك الاستعارة في رسالة طويلة الى صديق في آب ١٨٦٤ - أي قبل أن ينشر أية رواية ، وقبل أن يقدِّم المذهب الطبيعي بشكل رسمي في سلسلة (روگون ماكار) (١٨٧١ - ٩٣) . في هذه الرسالة ، يفصّل ‹زولا› نظاماً يشمل وجهات نظر مختلفة ، ووجوهاً من الواقع مختلفة تذكّر المرء بمقدمة ‹هنري جيمز› التي كتبها عام ١٩٠٩ لرواية **صورة سيدة** : « ليس في بيت الرواية ، باختصار ، نافذة واحدة ، بل مليون . . . » (ف ر ، ص ٤٦) . لكن ‹ زولا › اكثر اهتماماً بتسويغ موقف بعينه

« جميع عواطفي ، إن كان لا بد من قول ذلك ، هي مع الستار الواقعي » ثم يصف كيف ان الستار الكلاسي يضخم : (عدسة مكبّرة) والستار الرومانسي يشتت ـ (الستار الرَومانسي هو . . . منشور زجاجي) ، في حين يعطي الستار الواقعي رؤ ية لا يعيقها شيء : « الستار الواقعي زجاجة بسيطة للنظر ، بالغة الرقة ، بالغة الوضوح ، مظهرها كامل الشفافية بحيث تعبرها الصور فتتشكل بعد ذلك كما هي في الواقع » .

يدرك (زولا) أن هذه استعارة بعيدة المنال « صحيح أن من الصعب وصف هذا الستار الذي تكون ميزته الرئيسة أنه لا يكاد يوجد » ثم يتجه الى الاعتراف بأن جميع الاستار يجب أن تشتّت الى حد معين . وبذلك يكون ستار (زولا) الذي « لا يكاد يوجد » وهمياً بقدر موضوع (فلوبير) الذي يجب أن يغدو «غير مرئي تقريباً» . يجتهد الشكل في حالة ، والمحتوى في حالة اخرى ، أن ينقّي نفسه عن طريق حرق الآخر ـ لكن النقاء في الحالتين لا يمكن بلوغه أبداً . فالأول قد يجعل التعبير غير ضروري ، والآخر قد يجعله مستحيلاً . لكن نوع الاستحالة المقصودة ، برغم ذلك ، يقرر الى حد ما نوع الكتاب الممكن كتابته في كل حالة . إن هذين الطموحين المتعارضين ، كما يعبّر عنهما هذان الموقفان ، يفسران برم (فلوبير) تجاه (زولا) كما نجده في رسالته الى (تورگينيڤ) عام ١٨٧٦ : « إقرأ مقالاته أيام الاثنين تجد أنه يعتقد نفسه قد اكتشف (الطبيعة !) أما

الشعر والاسلوب ، وهما العنصران الازليان ، فإنه لا يذكرهما أبداً » (مراسلات ٧ ، ٣٦٩) .

لكن أهم العناصر في البنية القلقة للنظرية الواقعية في هذه المرحلة ، والذي يضم أهم المنطويات ، هو ما درجت عليه من شك في الخيال . فمنذ عام ١٨٤٥ قال (پ . ليمايراك) اذا كان الخيال قد « لعب دوراً مهماً أغنى المدرسة الحديثة » فمن الصحيح القول كذلك إنه قد « خيّب آمالنا » (كروزيه ، دورانتي ، ص ٥١) . إن هذا العزوف يسم في الواقع كل شيء آخر . فردّة الفعل على أكاذيب الرومانسيين وأحلامهم ، ونشر جمالية مخفَّفة ، إن هي الا من أعراض أزمة ثقة بالخيال ـ أزمة تؤدي الى النيل المستمر من وظيفته . وقد ينساق المرء الى النظر الى عنف الاهانة الموجهة ضد الرومانسيين ـ مثل طرافة العبارة التي فيها تصوير (دينوايّيه) صبية پاريس ـ على أنها حالة غريبة ينتقم فيها الخيال من نفسه ، بخضوعه الى نوع من الاذلال المفروض من الداخل .

إن (ديديرو)[١٣] هو أحد الكتّاب الذين يتحمّس لهم (شنفلوري) في سعيه لنشر الواقعية . ومن الممتع النظر في العبارات التي يصف بها احدى رواياته بعنوان **سيرة الآنسة ده لاشو** حيث يقول : « لم يخترع (ديديرو) أي شيء ، أو يكتشف أي شيء ، أو يتخيل أي شيء ؛ فقد كان محض ناقل ذكي

لهوى تعيس تكشّف أمامه ؛ وما كان عليه سوى أن يعرض الطبيعة البشرية في عدد محدود من الصفحات » (**الواقعية** ، ص ٩٤ ـ ٥) .

يجب على المرء هنا أن يتوقع معالجة الخيال عند (زولا) ، إن لم يكن لشيء فلأنه يعرض قضية الواقعية (كعادته) بشكل يخلو من التسامح ؛ وثمة سبب آخر هو أن الوجهين من واقعية الضمير ، في موقفهما تجاه الخيال ، يظهران بوضوح ما بينهما من وشائج ، ومثل ذلك موقفهما تجاه اولئك الرومانسيين الذين هم من صنع الخيال .

يرد تحديد (منزلة) الخيال عند (زولا) في الفصل القصير بعنوان (الحس بالواقع) في بحثه (عن الرواية) (رت ، ص ٢٠٥ ـ ١٢) حيث يذهب إلى القول إن قدرة الخيال قد حلت محلها قدرات أخرى لدى الروائي الحديث ، وهي قد تظهر كعنصر تشتيت عندما يشرع في الكتابة . (إن أعظم مديح كان بوسع المرء أن يضفيه على الروائي في الماضي هو القول أنه «يتمتع بخيال» . واليوم قد ينظر إلى هذا المديح على أنه انتقاد . وذلك لأن ظروف الرواية قد تغيّرت . لم يعد الخيال أهم قدرة لدى الروائي) . يعزو زولا الخيال إلى (دوما) و (يوجين سو) و (هوگو) و (جورج صاند) ويشكل ذلك كله جزءاً من خطته[١٤] . لأنه بعد ذلك ينكر على المرء أن يلتجيء إلى

الخيال ليصف أعمال (بلزاك) و (ستندال) ؛ أو أعمال (فلوبير) والأخوين (گونكور) أو (دوديه)[١٥] : (فالموهبة عندهم لا تستند إلى الخيال بل إلى حقيقة أنهم يعرضون الطبيعة بشكل مكثّف) . ثم يضيف إلى ذلك قوله « إنني أصر على إنزال الخيال عن منزلته ، لأنني هنا أرى الميزة الجوهرية في الرواية الحديثة » وليس في الإمكان أن يكون ثمة رفض عنيد أكثر من هذا . لقد كان للخيال وظيفة فيما مضى ، كما يعترف ، لكن الرواية في تلك الأيام كانت للتسرية والتسلية . لكن اليوم ، (مع رواية الطبيعيين ، رواية الملاحظة والتحليل ، قد تغيرت الظروف . . . إذ يتجه جهد الكاتب بأجمعه نحو طمس الخيالي في الواقعي) . وأخيراً يعترف أن خيال (بلزاك) يثيره أكثر مما يستهويه ـ وهذا بالضبط بسبب من ثقة (بلزاك) وطموحه أن يخلق العالم من جديد : « . . . خيال (بلزاك) ، ذلك الخيال المنسرح الذي يرتمي وسط شتى المبالغات والذي يريد خلق العالم من جديد ، على مستويات غير مألوفة ، هذا الخيال يثيرني أكثر مما يستهويني » .

إن استبعاد الخيال عند (زولا) في هذا المقال لا بد أن يذكّرنا باستبعاد الشاعر من المجتمع المثالي عند أفلاطون في **الجمهورية** :

لذلك من الواضح أنه لو حل بمدينتنا آمرؤ له من

الحكمة ما يقدره أن يتخذ أية صورة تحت الشمس ويحاكي أي شيء يخطر على البال ، وعرض نفسه وأشعاره أمامنا ، أبدينا له من الاحترام ما نبديه لامرىء مقبول ، عجيب ، مقدس ؛ لكننا سنقول إن ليس في مدينتنا امرؤ كهذا ، وأن القانون يحظر وجوده ، ولسوف نمسح عليه بزيت المرّ ونتوِّجه بإكليل من الصوف المقدس ونبعث به إلى مدينة أخرى ، أما نحن فلسوف نستخدم شاعراً وراوية قصص يفوقه صرامة ويقل عنه جاذبية ، يكون شعره مما يفيدنا . . .

(الترجمة الانكليزية أ. د. لندزي ، طبعة إيفريمان ، لندن ، ١٩٥٤ ، ص ٨٠)

إن هذا نتيجة « الخصومة القديمة بين الفلسفة والشعر » (ص ٣١١) ، الخصومة بين أنواع من الحقيقة شتى . كان أفلاطون يملك الضمير نفسه تجاه الحقيقة مثل «زولا» (رغم أنهما بالطبع لن يتفقا حول ماهية الحقيقة) . ويعترف كلاهما على مضض معجباً بقدرة التحويل التي يمتلكها الخيال ، لكنهما يشكان فيه أساساً ، ويصران على أن الفن يجب أن يزدري ما في الخيال من أضاليل مبهرجة ، كما يجب أن يتحمل « تأديب الحقيقة » . يريد أفلاطون من الشعر ، لكي يبرر نفسه ، أن يصبح « أكثر صرامة ، وأقل جاذبية » ؛ ويريد «زولا» من الرواية ألا تبقى على غوايتنا بما فيها من مادة مستغربة ،

« على العكس ، كلما كانت مألوفة وعامة ، تكون أكثر نموذجية » . هذه حالة الموضوعية « السالبة الصامتة » التي يجدها «هكتور آگوستي» في « الواقعية القديمة » (ووأح ، ص ٤٩٥) .

ثمة فقرة في مقدمة كتاب «إميل ده ڤوگييه» عن **الرواية الروسية** (١٨٨٦) تعطينا تلخيصاً ممتازاً للأفكار التي عالجتها في هذا الفصل . يستعرض «ده ڤوگييه» الآثار المترتبة على التخلي عن النظريات الكلاسية في الفن :

> ثمة أفكار أخرى حظيت بالقبول خلال القرن الماضي بشكل لا يكاد يكون ملحوظاً . لقد جلبت تلك الأفكار فن ملاحظة أكثر منه فن خيال ، فنّاً يفتخر أنه يراقب الحياة كما هي في شكلها الكامل وتعقيدها مع أقل تدخل ممكن من جانب الفنان . يتناول هذا الفن الناس في أحوالهم العادية ، ويظهر الشخصيات في مجرى وجودها اليومي ، المعتاد المتغير . وإذ يتشوق الكاتب إلى دقة المنهج العلمي ، فإنه ينزع إلى تعليمنا بالتحليل الدائم للمشاعر والأفعال لا أن يسلينا ويستثيرنا بالمكيدة وعرض العواطف . كان الفن الكلاسي يقلد ملكاً يحكم ويعاقب ويثيب ويختار مقرّبيه من بين نخبة أرستقراطية ، فيفرض عليهم قوالب من الأناقة

والأخلاق ولائق الحديث . لكن الفن الجديد ينزع إلى محاكاة الطبيعة في لاوعيها ، وعدم اكتراثها الخلقي ، وعوزها للانتقاء ؛ ويعبّر عن انتصار الجماعة على الفرد ، والجمهور على البطل ، والنسبي على المطلق . لقد سمِّي هذا الفن واقعياً أو طبيعياً : أليس في وصفه ديمقراطياً ما يكفي من تحديد ؟

(ص ١٤ ـ ١٥ من المقدمة)

(٢)

عندما تناولت مقال «زولا» كان لا مفر لي من الولوج في حلبة أشد تحديداً ، هي حلبة المذهب الطبيعي ، إذ تشير تعليقات «ده ڤوگييه» و «اگوستي» إلى الظاهرة الواقعية/الطبيعية برمتها . من المشروع الحديث عن الاثنين معاً في الوقت نفسه ـ ويفعل ذلك «إدمون ده گونكور» في مقدمته لكتاب **الأخوة زمگانو** (١٨٧٩) ـ ويرضى كثير من الكتّاب بالنظر إليهما مرادفين أو شبه مرادفين . وفي انگلترا بخاصة لم يكن ثمة قناعة بالفصل بين الكلمتين : ففي ترجمة رواية «ويسمانس» : **هنالك** ـ وهي ترجمة كاملة مع ملحقات نقدية ـ نجد كلمة (واقعية) تقابل كلمة (طبيعية) الفرنسية في النقاش المهم بين «دورتال» و «ديزيرمي» حول الطبيعية في الفصل الأول من الرواية . (مطبعة فورجن ، بلا تاريخ ، وقد يكون في حدود ١٩٣٠) .

في كتاب **خيال ما قبل الرافائيليين**[١٦] (لندن ، ١٩٦٨) يقول (جون دكسن هَنْت) إنه « في فرنسا كان الاصطلاحان **واقعية وطبيعية** يمثلان مُقتَرَبين مختلفين وطريقتين في الإبداع ، ولكن عند إدخالهما إلى انگلترا غدا التفريق غائماً وأقل فائدة » (ص ٢١١) .

لكن مما يقود إلى الشطط أن نخلط بين الاصطلاحين لمحض كون الواحد منهما يمكن أن يصدق على كتاب من نوع مشابه . فثمة طريق واضح للتفريق بين الاثنين : تصدر (الواقعية) عن الفلسفة ، وتصف **غرضاً** ، هو بلوغ الحقيقي ؛ وتصدر (الطبيعية) عن الفلسفة الطبيعية أو العلم ، وتصف **طريقةً** تؤدي إلى بلوغ الحقيقي . ولا مفر من القول إن الاستعمال لا يوضح ذلك دوماً ؛ فالحديث عن الواقعية يكون بوصفها طريقةً ، وعن الطبيعية بوصفها ميلاً ؛ لكن من المفيد أن يتذكر المرء الوصف المختلف عند تفسير هاتين الكلمتين أو عند استعمالهما .

لقد قلت إن الطبيعية يمكن تحديدها بشكل أوضح ، والسبب الرئيس في ذلك أنها تصف طريقة . لقد تعثرت الواقعية (وثمة ما يشبه ذلك فيما قد تؤول إليه الثورة) ـ أو في الأقل أنها لم تتطور قط . لم يكن ثمة ما يتابع ذلك الهجوم على الرومانسية . لم يكن الضمير وحده كافياً ؛ كانت الانشغالات الدائمة حول (البساطة) و (الاخلاص) مما يعبر عن حسن

النوايا ولكنها لم تقدم أعمالاً حسنة . وكان هذا بالطبع أخطر العقبات : عدم ظهور العمل المهم الذي يجسد الأفكار الواقعية ، ليبرهن أن هذه لم تكن محض نُذُر تهديم (كما كانت بالفعل) تقود إلى « ضد الأدب » . صحيح أن الواقعيين ادعوا صلة قرباهم برواية مدام بوڤاري ، لكن «فلوبير» تنصّل من الواقعية . ثم راحوا يغازلون «بودلير» وكان نصيبهم الصدود كذلك . كانت الروح راغبة ، لكن الجسد كان ضعيفاً ؛ وكان بالواقعية حاجة إلى تعريف أكثر إيجابية ، وغرض أكثر تحديداً ، إذا لم ترد أن تضيع (وتمر في آناء ذلك بردّة فعل) أمام إنجازها نفسه .

لقد تم ذلك الانجاز بمبادرة من أصحاب المذهب الطبيعي ، تابعت المؤشرات في النظرية الواقعية إلى نهايتها المنطقية ، وقدمت طريقة علمية لتنفيذ منهاجها . « إن الطبيعية تكمل الواقعية ، تؤكدها وتزيد فيها » كما يقول «مارتينو» في **الطبيعية الفرنسية** (١٨٧٠ ـ ٩٥) ص ١ . يرى «فيليپ راڤ» أن الطبيعية « توكيد متطرف للاندفاع العام في الرواية الواقعية والدرامه » (ووأح ، ص ٥٨٨) ؛ كما يرى «هاري ليڤين» أنها « آخر تمديد للواقعية » (ب ج ، ص ٤٦٣) . وينظر «بورنك وكوگني» إلى الواقعية على أنها توقّع ضعيف للطبيعية يكتسب صلابة وانتظاماً في الطريق نحو هدفه (و ط ، ص ٣٦ ، ١٨) .

اكتسبت الطبيعية صلابتها بالاتصال مع العصر ، واكتسبت نظامها بالخضوع لانضباط العلم . لقد حاول الواقعيون الأوائل كذلك أن يروا أنفسهم في سياق عصرهم - وبخاصة في السياسة ، كما رأينا ؛ وقد وجد «شنفلوري» المتحمس نظائر لذلك في مجالات أخرى . « كل من يقدّم فكرة جديدة يدعى بالواقعي . ولسوف نرى عما قريب أطباء واقعيين ، وصيادلة واقعيين ، وصنّاع واقعيين ومؤرخين واقعيين » . ونجد اعتذاره اليسير عن الواقعية - « العصر يريدها كذلك » - مما يسبق بشكل مباشر احترام «زولا» المدروس لروح العصر (**الواقعية** ، ص ٢٧٢ ، ٢٧٦) . لكن التماثل لم يكن كاملاً بعد ، كما أنه لم يتأكد في وثوق . وربما لم يكن ذلك بمستطاع ؛ فلم يكن ثمة الكثير مما يمكن التماثل معه على وجه التخصيص . صحيح أن العلم كان قد أعلن عن طموحاته ، وأعاد توكيد إيمانه بالمقترب التجريبي نحو المعرفة كما فصّل القول في ذلك رجال القرنين السابع عشر والثامن عشر . فقد ذهب «كونت» إلى القول في **فصل في الفلسفة الوضعية** (١٨٣٠ - ٤٢) إن تقدم العلم كان يقلّص بانتظام مساحة جهلنا ، كما قبل «ارنست رينان»[١٧] بما تحمله روح العلم الجديدة من مغزى للأدب ، وذلك في كتاب مبكّر يعبّر عن إيمانه هو : **مستقبل العلم** (١٨٤٨ - ٩) .

إن العالم الحقيقي الذي يكشفه العلم لنا أرفع بكثير من

العالم العجيب الذي يخلقه الخيال . . . لا فائدة من تضخيم أفكارنا ، والتضحية بواقع الأشياء من أجل نثار تقدُّمنا به . . . إذا كانت عجائب الخيال تبدو على الدوام ضرورية للشعر ، فإن عجائب الطبيعة ، عندما تتكشف بكامل بهائها ، سوف تشكل شعراً أكثر رفعة بألوف المرات ، شعراً سوف يكون الحقيقة نفسها ، حقيقة ستكون علماً وفلسفة في الوقت نفسه .

(**الأعمال الكاملة** ، طبعة هنرييت پسيكاري ، پاريس ، ١٩٤٩ ، ٣ ، ص ٨٠٤ ـ ٥)

« كل شيء باطل ، ما خلا العلم » كما ذكر في رسالة تعود إلى الوقت عينه ، « والفن نفسه صار يبدو لي على شيء من الخواء » (**و ط** ، ص ٤٧) . لكن الانجازات العلمية الفعلية التي تسوغ هذه الطموحات ـ تحيل هذه الأحلام العلمية إلى حقائق ـ لم تكن قد وصلت بعد . (ومن الدلائل ذات المغزى أن ‹ رينان › دعا كتابه **مستقبل العلم**) . كان كتاب ‹ دارون › **أصل الأنواع** الذي صدر عام ١٨٥٩ مثالاً واضحاً على عمل علمي مهم أنجز وعداً سابقاً ـ إذ حقق فيما ساقه من أدلة على نظرية التطور أفكاراً سبق أن عالجها ‹ ديديرو › في كتابه **حلم آلمُبير** (١٧٦٩) . أما كتاب ‹ كلود بيرنار › بعنوان **مقدمة لدراسة الطب التجريبي** ، الذي كان المصدر الرئيس أمام ‹ زولا › للطريقة العلمية ، فقد ظهر عام ١٨٦٥ . لكن تأثيرات ‹ كونت › وفلسفته

الوضعية بقيت حتى السنوات التي أعقبت ١٨٦٠ قبل أن تحظى بالاهتمام والتطبيق في الأدب ، وبخاصة عن طريق مريده «تيّن»[١٨] . وإذا كان المذهب الواقعي على الطريق ليبلغ في الفن ما بلغه المذهب الوضعي في الفلسفة ، كما قال «برونِتير» في **الرواية الطبيعية**(١٨٨٣) ، فإنه قد بلغ تلك الحال عن طريق تمجيد المذهب الطبيعي .

ثمة تحوّل مهم في التوكيد تقتضي ملاحظته هنا كذلك . كانت التجريبية في أصولها تشككية ؛ ففي **تقدم المعرفة** (١٦٠٥) كان «بَيكن» يصارع للخلاص من جميع أنواع الجزم . لكن هذه التشككية قد تهاوت خلال القرن التاسع عشر تحت وطأة دعوى (معرفة كل شيء) (و ط ، ص ٤٥) ليحل محلها نوع من الجزم جديد هو الحتمية ، ذلك (الغِلّ من صنع العقل) على طراز جديد ، لكنه يضارع في سوء السمعة ما سبقه من ضروب الطغيان العقلي . إن هذا مما يذكرنا بقول «جون ستوارت مل» ـ وهو نفسه يتحاشى الأنظمة المفروضة ـ وذلك في كتابه سيرة ذاتية ، إذ يذكر مشروع «كونت» حول (نظام في السياسة الوضعية) فيصفه بأنه « أكمل نظام من الطغيان الروحي والزمني كُتب له أن يصدر عن ذهن بشري ، إلا إذا استثنينا «إكناتيوس[١٩] لويولا» » (الفصل السادس) . لقد كان كتّاب العصر على استعداد لتشرّب هذه الثقة ، وشرع «زولا» ـ وهو المتهم الأول ـ بتوكيد الفرق الجوهري بين المظهر التجريبي

والمظهر العلمي الصرف بما يناسب ذلك من حماس في **الرواية التجريبية** : « لقد غدا كل شيء علمياً ، واختفت التجريبية » وهو قول على ذمة (بيرنار) ؛ ويضيف (زولا) نفسه قائلاً « لا بد للتجريبية أن تسبق المرحلة العلمية في أية معرفة » (**رت** ، ص ٢٣ ، ٣٨) .

(٣)

كان (تيْن) أول من قال بالنظرية الطبيعية في الادب ، في مقدمة كتابه **تاريخ الادب الانكليزي** (١٨٦٣ ـ ٤٠) ، ومن المفيد النظر في أفكاره الرئيسة قبل الانتقال الى الحديث عن (زولا) .

كان (تيْن) يريد تفريغ ذهن الانسان من الغموض واخضاع جميع موضوعات الدراسة للمظهر العلمي . وكان يرى أن العالم آلةٌ كبرى ، وأن كل شيء ـ بما في ذلك الانسان ، حياته المعنوية وجميع أعماله ـ مما يمكن فهمه في إطار السبب والنتيجة .

يجب أن يأتي البحث عن الاسباب بعد جمع الحقائق ولا يهم ان تكون الحقائق حسية او معنوية ، لان لها أسباباً برغم ذلك ؛ فثمة أسباب للطموح والشجاعة والصدق مثلما للهضم والحركة العضلية والدفء الجسدي . والرذيلة والفضيلة من المنتجات مثل الزاج

والسكّر ، وكل عنصر مركّب ترجع أصوله الى عناصر
اخرى اكثر يسراً يقوم عليها .

(المجلد ١ ، ص ١٥ من المقدمة)

والمركّب الذي اسمه الادب كانت له أسبابه الاكثر يسراً كذلك ، ويقوم جهد «تيْن» الرئيس في هذه المقدمة لاكتشاف هذه الاسباب في ثلاثة أمور هي (الوراثة والبيئة والظرف) . وهو يذهب الى حد القول اننا عندما نستنفد بحث هذه الامور « لا نكون قد فرغنا من جميع الاسباب الفعلية حسب ، بل حتى من جميع الاسباب الممكنة » (ص ٣٣ من المقدمة) . يقول «تيْن» إنّ الناس قد أساءوا فهم «ستندال» لانه كان أول من ألّف رواياته بالطريقة العلمية ؛ فهم لم يفهموا أنه « قد أدخل الطرائق العلمية الى تاريخ القلب : الاحصاء ، التحليل ، الاستنتاج ؛ وأنه أول من سجّل الاسباب الاولية . . . وباختصار إنه قد عالج المشاعر كما يجب على المرء أن يعالجها ، أي مثل عالِم الطبيعة او الفيزياوي » (ص ٤٤ من المقدمة) . يقدم مقال «تيْن» عن «بلزاك» صورة متطورة عن الكاتب الطبيعي الذي يستخف بتسهيلات الخيال وينكب على واجبه العلمي « بمعاناة وعناد غارقاً في تراكماته العلمية » ويبرز حاملاً روائح المختبر فتشكل أعماله (الى جانب أعمال شكسبير و «سان ـ سيمون») « اكبر مخزن من الوثائق يمكن أن تتاح لنا عن الطبيعة البشرية » (مقالات جديدة ١٨٦٥ ، ص ١١٨ ، ١٧٠) .

إن الافكار، مثل الديانات، يعوزها قديسون، ولم يكن (تين) أول من نصّب (بلزاك) الجد الاعلى للطبيعة . كانت مقدمة ١٨٤٢ لكتاب **الكوميديا البشرية** هي النص المقدس ؛ هنا يقدم (بلزاك) نفسُه ما يوازي الانسان في المجتمع ، من أمثلة يستقيها من عالم الحيوان في الطبيعة : « كنت أرى أن . . . المجتمع يشبه الطبيعة . ألا يصنع المجتمع من الانسان ، تبعاً للاوساط التي يظهر فيها فعله ، أنواعاً من الناس شتى ، قدر ما يوجد من أنواع في عالم الحيوان ؟ » (**الاعمال الكاملة ، ١٩٠١ ؛ مشاهد من الحياة الخاصة ، ٢ ، ص ٨٢**) . ثمة دراسة شخصية بعنوان (صورة المتموّل) تبدأ فعلاً بفقرة من التصنيف العلمي حسب الاسلوب المطلوب :

متموّل ـ يراه (لينايوس) من البشر ، و (كوفيير) من اللبائن ، نوع من صنف الپاريسيين ، أسرة من حملة الاسهم ، قبيلة من البُلهاء ، (المواطن غير المؤذي) عند القدماء ، اكتشفه (الاب تيرّي) درسه (سيلّويت) ، رعاه (تورگو) و (نكَر) ، واستقام أخيراً على حساب (المنتجين) في سجل (سان ـ سيمون)[٢٠] .

(**أعمال متفرقة ، ١ ، ص ١**)

إن هدف السخرية واضح هنا (يذكّرنا هذا المقطع بوصف الحصان عند (بتزر) في رواية (ديكنز) : **الايام الصعبة** :

« من ذوات الاربع . من أكلة الحشائش . أربعون من الاسنان ، منها أربعة وعشرون من الطواحن ؛ أربعة من الانياب العليا ، واثنا عشر من القواطع . يغيّر فروته في الربيع ؛ وفي مناطق المستنقعات يغير حوافره كذلك . . . » لكن (بلزاك) صريح الغرض اذ يقول « كان المجتمع الفرنسي يريد أن يكون المؤرخ ، وما كان عليّ أن أكون سوى أمين السر » (١/ص ٤٨) . كان غرضه ، كما يقول ، مضاهاة كتاب (بوفون) في علم الحيوان[٢١] فيكتب التاريخ الطبيعي للانسان : ولو أنه يجب أن نلاحظ أن (بلزاك) في الوقت نفسه كان يتعمد الابتعاد عن (المدرسة الحسية المادية) (٢/ص ٨٨) ، تلك الفلسفة التي كانت الدافع الحقيقي لظهور المذهب الطبيعي .

لقد غدا بمقدور (الاخوين گونكور) الآن تقديم الروائي وكأنه عالم مكتمل الاوصاف ، وقد فعلا ذلك في مقدمة **جيرميني لاسيرتو** (١٨٦٤) : « اليوم اذ تصبح الرواية بالتحليل والدراسة النفسية تاريخ الاخلاق المعاصر ، اليوم اذ تتخذ الرواية دراسات العلم ومقتضياته ، عاد بمقدورها ادعاء ما للعلم من حرية وحصانة » (ص ٨ من المقدمة) . كانت كلمات (تيْن) هي ما اقتطفه (زولا) في الطبعة الاولى من **تيريز راكان** (١٨٦٨) : « الرذيلة والفضيلة من المنتجات مثل الزاج والسكّر » . وكان (تين) هو الذي أوحى بالافكار التي ساقها (زولا) في المقدمة التي كتبها ـ في تردد ـ للطبعة الثانية ، قائلا ان غرضه علمي في

الاساس : « ما زدت على أن أجريت على جسمين من الاحياء تحليلا يجريه الجراحون على الجثث » طبعة كتاب الجيب ، باريس ١٩٦٨ ، ص ٨ ، ٩) .

وهكذا يتشوّف الفن جميعا الى وضعية العلم ؛ وبحلول عام ١٨٧٠ كانت عبارة (كولردج) : « روح الخيال في التكوين » قد حل محلها « قوة التكوين » في العلم (ترد هذه العبارة في ترجمة (رولاند سترومبرك) لجزء من كتاب (إميل ده بوا - ريمون) بعنوان **علم الطبيعة وتاريخ الثقافة** (١٨٧٨) ؛ و ط ر ص ٣٠) .

(٤)

لقد نصّب (زولا) نفسه المنظِّر والمعبِّر الرئيس عما دعاه (التركيبة الطبيعية) إذ تشكل المقالات المجموعة بعنوان **الرواية التجريبية** (١٨٨٠) أكمل معالجة نقدية للمذهب الطبيعي .

لم يقتنع الضمير الواقعي ، كما أسلفت القول ، بالهجوم الاول ضد الرومانسيين ، فنجد الحاجة لمعاقبة الزيف تشكل مفجِّراً مهماً في نظرية (زولا) . في « رسالة الى الشباب » ينتقل (زولا) من نقد شعر (هوگو) وكتابات (ارنست رينان) (إذ يقول إنه قد تراجع وأخضع روحه العلمية لمغريات بلاغته الغامضة) الى هجوم عنيف على لغو التزييف في الرومانسية . وهو يقول إن

الرومانسية والغنائية« تستثمر كل ما لديها في كلمات . تنتفخ الكلمات لتغطي الصورة بأكملها ، وأخيراً تنهار تحت مبالغة مزخرفة للفكرة . . . إنها بناء لفظي قائم على لا شيء . هذه هي الرومانسية » (ر ت ، ص ٦٥) . وهو يصف الحركة الرومانسية مشفقاً بعبارة « انتفاضة بلاغيين يسيرة » لكن المقال يحتوي كذلك على ما يميزه من الهجمات النقدية عند (دورانتي) و (شنفلوري) : موقف راسخ في تقديم بديل . يلجأ (زولا) الى قول (كلود بيرنار) في (تجسيد الحقيقة المؤكدة المثبتة) في وجه (هوگو) و (رينان) ، ويصر على الفنانين أن يُخضعوا أنفسهم الى جهد مشابه ، ويهجروا غير المعروف في سبيل ما هو معروف . يحمل العِلم الوعدَ جميعا : « إن العلم يجعل المثالية تتراجع أمامه ، العلم هو الذي يعدّ العدة للقرن العشرين » . وهكذا يقدم منهاجه للشباب الذين هم عماد فرنسا: «كفى غنائية، كفى كلمات كبيرة جوفاء، عليكم بالحقائق ، بالوثائق » ويضيف : « ثقوا بالحقائق وحدها ، الحاجة الوحيدة الآن هي لقوة الحقيقة » (ر ت ، ٨٥ ـ ٦ ، ٩٦ ، ١٠٤ ، ٦٠) .

إن ما يميز الفكرة الطبيعية فعلاً هو ذلك الايمان الراسخ الواضح في العلم ، في طرق الملاحظة ، والتجريب ، والتوثيق . والطبيعية ليست سوى « تركيبة العلم الحديث مطبقة على الأدب» . إن أهم مقالات (زولا) « الرواية التجريبية »

(رت، ص ١ ـ ٥٣) تقيم تماثلاً مقصوداً بين واجب الكاتب وواجب العالم : «نحن نعمل مع الآخرين في مجال عظيم يرمي الى قهر الطبيعة ، بقوة الانسان وقد تضاعفت عشر مرات» (ص ٢٩) . إن ثقته بالطريقة العلمية لا حدود لها ؛ فهي الطريقة الوحيدة التي يجب أن تسحب جميع الطرق وراءها . «إن العودة الى الطبيعة ، والتطور الطبيعي الذي يحمل العصر على موجه ، تقود في هوادة جميع تعبيرات الذكاء البشري على طريق العلم» (ص ١) . على الرواية أن تقدم مثالاً جيداً بخضوعها لروح العلم . «العلم يشق طريقه في عالمنا» ؛ ويريد (زولا) أن يقود الرواية كما يقود حصانا خشبياً[٢٢] الى داخل قلعة الفن ، فيتسبب في تحريره من «حماقات الشعراء والفلاسفة» (ص ١٦ ، ٣٧) .

لا يمكن بلوغ الاغراض العلمية الا بالطرق العلمية . (كل شيء ينتهي الى . . . مسألة طريقة) ، ذلك ما يختم به (زولا) مناقشاته . اتخذت الطبيعية اسمها من العلم ـ الطبيعي بوصفه مراقب ظواهر طبيعية ـ كدليل على قصدها ان تجعل جهدها برمته موازيا ، بل جزءاً من ، البحث العلمي بوجه عام ؛ وقد بلغ (زولا) هذا الغرض بما قدم من مشابهة دقيقة بين الروائي والطبيب . لقد سبق ان قارن نفسه مع (الجرّاح) في مقدمة تيريز راكان : لكنه الآن يفتح أمامه كتاب (كلود بيرنار) مقدمة لدراسة الطب التجريبي ، ويستخرج منه تفصيلات

التشبيه بحرفية بالغة . لقد رأى أن المسألة لا تزيد على وضع كلمة « روائي » حيث يضع ‹بيرنار› كلمة « طبيب » : ‹ في أغلب الاحيان كان يكفيني أن استبدل كلمة « طبيب » بكلمة « روائي » لاجعل فكرتي واضحة تحمل دقة الحقيقة العلمية › (ص ٢) . ويدخل كل ما هو ذهني وروحي ضمن ما هو محسوس ، وهذا بالطبع ما تنتهي اليه الفلسفة المادية ، حسبما يرى ‹تيْن› ، وهو ما يلخصه ‹زولا› في فقرة تنتهي الى هذا القول الحازم : « الحتمية نفسها يجب أن تحكم حجارة الطريق وعقل الانسان » .

عندما نصل الى إثبات أن جسم الانسان ماكنة ، يمكن أن تفكك أجزاؤها ويعاد تركيبها حسب مشيئة المجرّب ، يجب أن ننتقل الى أفعال الانسان العاطفية والذهنية . وعند ذلك سوف ندخل في التخوم التي كانت حتى ذلك الحين مما يخص الفلسفة والادب ؛ وسوف يكون ذلك انتصار العلم الحاسم على فرضيات الفلاسفة والكتّاب .

(ص ١٥)

يواجه ‹زولا› مسألة امكانية تطبيق الطريقة التجريبية في الادب ـ ‹ هل التجربة ممكنة ؟ › ـ ويكون جوابه كذلك مزيجاً من التشبيه والتوكيد . فهو يقول ان رواية ‹بلزاك› ابنة العم بت

تقدم محض امتحان التجربة ، التي تجرى أمام أنظار الجمهور : (محض تقديم لفظي للتجربة ، يقوم به الروائي تحت أنظار الجمهور) (ص ٨) ؛ ويصبح الروائي (قاضي تحقيق) او مستجوبا . ويكرر (زولا) استعارة اخرى من (بيرنار) ـ (إنه يصغي الى الطبيعة ، ويكتب مما تمليه) (ص ٦) وهو ما يذكّرنا بوصف (بلزاك) نفسه (أمين سر) المجتمع الفرنسي . وهكذا يقنع (زولا) نفسه أن (تجربة) أصيلة قد حصلت . والروائي مراقب (تجريبي) ومجرِّب (علمي) في الوقت نفسه : فالمراقب يحضّر المسرح الذي تظهر عليه الشخصيات وتجري الاشياء ، ثم يظهر العالم الذي يبدأ التجربة ، ويحرّك الشخصيات في قصة محددة (ص ٧) . ان الاستعارة التي تذكر التجربة تضم في الاقل فكرة الفاعلية ، فعلى الروائي في الاقل أن (يحرّك) شخصياته . لكن هذه الفاعلية ما تزال محصورة في حدود العلم ؛ فليس ثمة ما يتعلق بالخيال ـ أو الشعر او الاسلوب ، وهي (المبادىء الازلية) عند (فلوبير) ـ مما يمكن أن يدخل من الباب الخلفي . يعتقد (زولا) أن الطريقة والاسلوب من المسائل المنفصلة (ص ٤٦) ؛ وبذلك يكون الوقوف بوجه أفكار (فلوبير) ، من الوجهة النظرية ، مسألة في غاية الاكتمال .

من الملاحظ أن (زولا) ، بالرغم من كثرة رجوعه الى (بيرنار) ، قد اختار ـ او اضطر ـ الى مخالفته في مسألة مهمة

جداً . كان ‹ بيرنار › قد أنكر مقدماً التشبيه المطلق عند ‹ زولا › مشيراً بأنه « في الفن توجِّه الشخصية كل شيء . فهي هنا مسألة خلق تلقائي في الذهن ، وذلك لا يتشابه بتاتاً مع توثيق الظواهر الطبيعية ، حيث يجب الا يتدخل الذهن لتقديم شيء من عنده » (ص ٤٨) . ويأخذ ‹ زولا › ذلك مثلا على اخفاق العالم في فهم الفن ، وتردده في ان يثق به الى جوار ما يعمل ، ويعارض ‹ بيرنار › في تفريقه الحكيم فيعلن عن ايمان لا يتزعزع أن « الحتمية تحكم كل شيء » في الفن كما في العلم .

وهكذا نجد البديهة / الخيال يحل محلها المراقبة / التجربة ؛ ونصل الى وضع يكون فيه الروائي صانعاً وتكون الرواية منتوجاً ، (يقوم بنفسه) وينزل في مكانه عندما ينتهي البحث جميعه وتتجمع الحقائق . لقد غدت الرواية قربانا لاراحة ضمير الفن .

(٥)

إن الواقعية ، بالمعنى الذي عالجتها فيه في هذا الفصل ، تذكّرنا طوال الوقت بجذرها اللغوي المشتق من الكلمة اللاتينية التي تفيد (شيء) . (يستخدم ‹ هاري ليڤين › الكلمة الفرنسية (شيئية) كصيغة بديلة (ب ج ، ص ٤٥٢) .) لقد نشأ ذلك المعنى من اللجوء الى الحقيقة الواضحة في العالم الخارجي ، وتقوّى بما في العلم من نظام وامتياز . لذلك لا يغدو من

المستغرب ان تكون أزمة الثقة بالتفسير العلمي للواقع ، مما حدث في أواخر القرن التاسع عشر ، قد اشتملت بدورها على النيل من الواقعية : الواقعية التي « ترفع من شأن الحياة وتنتقص الفن ، تعلي الاشياء وتنزل الكلمات » كما وصفها «روبرت سكولز» في كتابه الاخير بعنوان **الملفِّقون** (ص ١١) . يقول «كروزيه» إن «دورانتي» كان على حق إذ رأى في « المادية » كعب «أخيليس» الواقعية[٢٣] (**دورانتي** ، ص ٧٠) ، فقد كان النقد الموجّه الى ما تنطوي عليه من فلسفة هو الذي أساء الى التركيب اليسير في واقعية الضمير .

يصف «إميل ده ڤوگييه» خيبة الامل في العلم في كتابه **الرواية الروسية** : لقد أدرك الانسان أنه « بتوسيع مجاله ، يكون قد وسّع من نظرته . . . فوراء تخوم الحقائق التي جرى كشفها حديثا تلوح من جديد أغوار الجهل ، سحيقة ومؤذية كما كانت من قبل » . وهكذا تلاشت ادعاءاته المفرطة (ص ٢٠ ، ٢١ من المقدمة) . لكن ما يسترعي النظر اكثر من ذلك التعبير عن فكرة كثيرة الشبه بهذه صدرت عن «رينان» نفسه . لقد كتب «رينان» **مستقبل العلم** عام ١٨٤٨ ـ ٩ ، لكنه أحجم عن نشره حتى عام ١٨٩٠ ، عندما أضاف مقدمة تخضع حماسه السابق للعلم الى نقد بالغ الاتزان . فهو يحذر القاريء أن « الخطأ الذي يسري في هذه الصفحات . . . يرجع الى التفاؤل المفرط » ؛ لانه « بالرغم من الجهود المتواصلة في القرن التاسع عشر ، التي

زادت من معرفتنا بالحقائق بشكل كبير ، غدا مصير البشر اكثر غموضا مما سبق » (المصدر نفسه ، ص ٧٢٠ ، ٧٢٦) . كان الواقعيون الاوائل يسخرون من الرومانسيين بوصفهم حالمين ؛ واكتملت الدورة عندما صار بمقدور (أندريه بريتون) في البيان الاول للسوريالية أن يسخر من « حلم اليقظة العلمي » الذي كان يقوم عليه فن الواقعيين (**بيانات السوريالية** ، باريس ، ١٩٦٢ ، ص ٦٢) .

« الطبيعية . . . هي النتيجة المنطقية للواقعية ، وعن طريق المبالغة ، تجعل نقائص الواقعية وحدودها اكثر وضوحاً » . هذا ما قاله (هاملتن رايت مابي) عام ١٨٨٥ (و و أ ح ، ص ٣٠٥) . ان حقيقة كون الطبيعية قد أعلنت عن نفسها بشكل لا يحتمل النقاش جعل موقفها لا يمكن الدفاع عنه عندما انهار ما تحتها من بناء علمي ، مما عجل في الانتقاص من الفكرة الواقعية بشكل عام بقدر ما كانت تلك الفكرة تقوم على سند فلسفي خارجي . إن المرء لا يقتنع بادعاء (زولا) أنه قد اكتشف التركيبة الطبيعية وهي تعمل بشكل مؤثر في القرن الثامن عشر ، او منذ بدء الزمن أيضا ، او باعتراضه أن الطبيعية لا تشكل مدرسة (ر ت ، ص ٨٨ ، ٩٣) ؛ ولا باصرار (ليوپولدو ألاس) أن « الطبيعة لا تخضع للفلسفة الوضعية . . . » (من مقدمته للطبعة الثانية من كتاب (إميليا بازان) بعنوان **السؤال الخفّاق** (و و أ ح ، ص ٢٦٨) . إن الانغماس في الصداقة يشبه

مزج الدماء، وقد تجرد دعاة الطبيعية الى اغراقها في الفلسفة الشائعة بحيث لم يعد بمقدور الفكرة أن تقوم على قدميها عندما تصدّع ذلك البناء .

عندما عرض (ويسمانس) الجدل حول الطبيعية بشكل مبهرج في كتابه **هنالك** ، جعل الشخصية (ديزيرميس) توجّه الهجوم الاكبر على هذه النقطة نفسها من الفلسفة التي تقوم عليها الطبيعية :

إن الذي آخذه على الطبيعية ليس هذا البهرج الثقيل في اسلوبها الاجوف ، بل هذا الغث في أفكارها ؛ والذي أنكره عليها أنها قد جسدت المادية في الادب ، ومجّدت ديمقراطية الفن !

« يا لها من نظرية تصدر عن عقل مأفون ، يا له من نظام أشعث ضيق » (طبعة كتاب الجيب ، ص ١) . وكتب (فلوبير) الى (توركّنيڤ)(٢٤) بالروحية نفسها يقول : « هذه المادية تغيظني ، وكل صباح اثنين تقريباً استشيط هياجاً لدى قراءة كراريس هذا الجريء (زولا) . بعد الواقعيين صار عندنا الطبيعيون والانطباعيون . يا له من تقدم ! ما اكثر المخاتلين . . . » (مراسلات ٧ ، ص ٣٥٩) .

لقد عانت الطبيعية ، كما كان واضحاً لدى (ويسمانس) ، من كونها (نتيجة منطقية) ، سقطت في ضلالة أفكارها النظرية

نفسها : « الطبيعية المحصورة في دراسات رتيبة عن شخصيات عادية ، تتراوح بين أوصاف لا تنتهي عن غرف الاستقبال والحقول ، توصل مباشرة الى أكثر أنواع العقم اكتمالاً ، اذا كان المرء صادقاً او متبصراً ، وان لم يكن كذلك ، فإلى أثقل أنواع التكرار والاعادات المتعبة » . وكان من شأن الاصرار على إبعاد الخيال الوصول الى نتائج موهِنة ، تؤدي الى فن يضطر الروائي الى إخفاء «الفقر المدقع في أفكاره تحت إبهام في الاسلوب مقصود » (ص ٧ ـ ٨) .

ثمة دلائل وفيرة على تزايد البرَم بالافكار الطبيعية والواقعية الابسط ، وذلك عند اقتراب نهاية القرن الماضي ، وتجاه (التفاهة) التي يبدو ان المذهبين قد شجعا وجودها في الادب . وقد تجد بعض الآراء المعروضة مكانها الانسب في الفصل القادم . قد يسع المرء أن يوجز فيقول إن بعض التصورات القديمة عن المحاكاة والفن أعادت فرض نفسها . في دورة سابقة للدائرة ، في القرن الثامن عشر ، عندما أخلدت الرواية الى هدوء محلّي بعد أن طردت أدب الخيال عن تخومها الجديدة ، راح (جونسن) يعبّر عما شاع من شكوك أن الوقت كان مبكراً ازاء الشعور بالرضا ، وأن النظام الجديد كان يحمل مثالبه : « لئن وصِف العالم بشكل مشوّش ، فأنا لا أرى فائدة ترتجى من قراءة الوصف ؛ كما لا أرى لماذا لا يكون من السلامة كذلك أن أدير الطرف فجأة الى البشر كما أنظر في مرآة

تعكس كل ما يظهر نفسه لها من دون تمييز »(رامبلر ، عدد ٤).
وفي دورة أخرى لاحقة ، يعبّر (جيمز) عما نريد قوله ، بعدما تعلّم من عشرين رواية أنجزها، فنجده يشكو «العبء القديم من كثرة حياة وقلة فن »، فيواجه تارة اخرى « ما في الحقيقة من عبث قاتل » (ف ر ، ٢٥٩ ، ١٢٢) .

٣

واقعية الوَعي

(١)

إن المعنى المألوف للواقعية كان وما يزال ذلك الذي قدمته الحركة الواقعية (او الاتجاه الواقعي) في الربع الثالث من القرن التاسع عشر . كما أن المغامرات في دلالأت الالفاظ مما نعمت به الواقعية منذ ذلك التاريخ يرجع الى حقيقة أن الكلمة رفضت أن تموت ـ أو أن النقاد الذين أدركوا فائدتها رفضوا ان يسمحوا لها بانسحاب مشرِّف في انتظار الحادث المحزن . اما الطبيعية فقد طردوها : لقد تعاونت بشكل مخجل مع العلم بحيث لم يعد بالامكان الوثوق باخلاصها في عهد النظام الجديد . لكن الواقعية مسألة اخرى . بوصفها بنت النقد الصالحة ، كما يقول (جونسن) ـ « ربّة يسهل الوصول اليها ، جاهزة للمجيء » (آيدلر عدد ٦٠) ـ جعلت الواقعية نفسها لا يمكن التخلي عنها بما لديها من حسن الملامح والوعد بالانجاز ؛ وقد برهنت الآن أنها على استعداد لتظهر قدراتها على إرضاء توقعات مختلف

الخاطبين في الوقت نفسه . وكان واضحاً ان الواجب يقتضي ايجاد مكان للواقعية ؛ وهكذا حدث ما لم يكن متوقّعاً من الاحتفاظ بها في مؤسسة المثالية .

(٢)

كان (مالارميه)[1] في الثانية والعشرين من العمر عندما كتب إلى (هنري كازاليس) عام ١٨٦٤ يقول : « اللون ، ليس الشيء ، بل الاثر الذي يحدث » ؛ ويمكن النظر الى هذا القول على أنه علامة على ما يفيض عن حاجة العالم المادي ، وعن مادة العلم ، مما قدِّر له أن يتخذ شكلاً مؤثراً في أواخر القرن . والشعر بطبيعته يميل اكثر الى الاحتفاظ بنوع من المثالية الغريزية ، بشكل مستقل عن النمط الفلسفي ؛ ومن أجل ذلك رفضه الواقعيون الاوائل ، واجدين فيه (علّة) ثمة خطوط أساسية في واحدة من دراسات (بودلير) غير المؤرخة تنال من واقعية (شنفلوري) تقول : « الشعر هو الاكثر حقيقة ، وهو ما لا يصبح الحقيقة الكاملة الا في عالم آخر . اما هذا العالم فهو قاموس طلاسم » (**الاعمال** ، طبعة پلياد ، ص ٩٩٣) . وتضم فلسفة السموّ[2] مثاليةً تعبّر عن نفسها أخيراً بشكل رمزية في الادب .

لكن الشعور بالاستياء تجاه « العالم الجامد البارد » عند (كولردج) في (قصيدة الاكتئاب) قد سرى خارج حدود الشعر كذلك ، في الفن عموماً حتى وجد طريقه الى الرواية نفسها .

كان تشاؤم (شوپنهاور) قد حرّض الطبيعيين ؛ لكن فلسفته في الفن ، عندما أحسِن فهمها ، قد أدت في الواقع الى سبيل آخر . « فلسفة (شوپنهاور) معرفة جمالية ، رؤيا علمانية : العالم تافه ، الفن خير . الحياة ليست حياة ؛ الادب هو الشيء الحقيقي » (إريك هيلر ؛ و و أ ح ، ص ٥٩٣) . يستشهد (دبليو . س . ليلي) برأي (شوپنهاور) في مقالة تهاجم الطبيعية عام ١٨٨٥ : « كان شوپنهاور محقاً في فهم وظيفة الفن . . . كخلاص الانسان من غلّ الوقائع المبتذلة التي تقيّدنا بهذا العالم الظاهري » (و و أ ح ، ص ٢٩٠) . كانت الرواية هي التي غمرت نفسها بلا حدود في (هذا العالم الظاهري) ، لكن خلاصها كان وشيكا . كان (آرثر سايمنز) في فصله عن (مالارميه) في كتابه **الحركة الرمزية في الادب** (١٨٩٩) قد هاجم (السهولة الموضوعية القديمة) وقال « إن العالم ، الذي لم نعد نرى فيه الشيء المادي المرضي كما كان يبدو لاجدادنا ، قد تحول بفعل نور جديد » (ص ١٣٧) ؛ لكنه في الفصل اللاحق يُدخل (ويسمانس) بين الكتّاب الرمزيين ، ويرحّب بالرواية (المثالية) :

> هنا إذن ، بعد أن تطهّرت الرواية من الحدث المشتّت ، وتحررت من ربقة محادثة مفرطة في واقعيتها ، كان الغرض منها نقل حركة الحياة في أنفاسها بالذات ، وبعد أن استدارت الى حرية كاملة ،

يكون فيها الفن ، لمحض كونها على مثل هذه الحرية المقصودة ، قادراً أن يقبل ، من دون تحديد نفسه ، وسيلة التعبير في نمط تقليدي ، صار لدينا في الرواية شكل جديد . . . (ص ١٤٥) .

إن عبارة (استدارت الى حرية كاملة) - بل الفقرة بأكملها - لا بد أن تذكّرنا برؤ ية (فلوبير) عن الرواية الصافية ، التي تستمد قوتها جميعاً من مصادر داخلية لا خارجية .

ونجد (ويسمانس) نفسه ، في تأملات (دورتال) يقدم وصفاً لما كان يفعله «سوف يتوجّب على المرء . . . اتباع الطريق الواسع الذي تقحّمه (زولا) في تعمق ، ولكن سوف يكون من الضروري كذلك بناء طريق يوازيه في الهواء ، دربٍ آخر ، للوصول الى ما هنا وما هنالك، وبكلمة ، خلق مذهب طبيعي روحي » (**هنالك** ، ص ٨) . كانت كلمة الواقعية ، كما مرّ بنا ، وليس الطبيعية ، هي التي كيّفت نفسها لهذا السياق الجديد . لكن الاهم الآن من الكلمة المستعملة ، بشكل غير مشروع تقريباً ، لوصف مظاهر ذلك السياق هو حقيقة أن المثالية قد اتخذت زمام المبادرة في الادب ؛ وأن كثيراً من الكتّاب كانوا على استعداد للترديد مع « المنقِّح » (إرنست رينان) في عام ١٨٩٠ قوله « بالنسبة للمثاليين منا ، ثمة مبدأ واحد صحيح ، هو مبدأ السموّ الذي بموجبه يكون غرض الانسانية بناء وعي أسمى » (**الاعمال** ، ٣ ، ص ٧٢٥) .

إن اللجوء الى (وعي أسمى) دون الوعي المألوف غير المتغيّر في عالم اليقظة المعتاد قد تسبب في إعادة بناء الحلم والتشوف والفطرة وغيرها من الاحوال والقدرات مما يقع خارج سيطرة العلم ومتناوَله : قال (إرنست رينان) في المقدمة الكاشفة (لكتابه المؤجَّل **مستقبل العلم**) : « لا أستطيع أن أتصوَّر كيف يمكن ، من دون الاحلام العريقة إعادة بناء الاسس التي تقوم عليها حياة نبيلة سعيدة » (ص ٧٢٦ ـ ٧). ويبدو (ادمون ده گونكور) كأنه (ييتس) في شبابه إذ يعترف في مقدمته لرواية **الاخوة زمگانو** (١٨٧٩) أنه قد وجد نفسه « في حالة روحية حيث عادت الحقيقة المفرطة في صحتها لا تستهويني أنا كذلك ـ فأعلمتُ خيالي هذه المرة في مزيج من الحلم والذكرى » (ص ١٢) .

كانت السوريالية هي التي واصلت جهودها لاطلاق هذه القوى . وقال (اندريه بريتّون) ان السوريالية اعتمدت على (الايمان بالواقع الاسمى لاشكال معينة من الترابطات كانت مهملة حتى ذلك الحين ، على القدرة المطلقة للحلم والحركة المحايدة للذهن) (**بيانات السوريالية** ، ص ٤٠) . كما يلخص (إيڤ دوپليسيس) الفلسفة السوريالية فيعود بنا الى الابتعاد عن المادي و(إزاحة الواقع) :

ليس علم النفس وحده قد انقلب بفعل هذه الرؤ ى ؛
فالعلوم الطبيعية قد انقلبت كذلك باكتشاف عالم

يخضع لعدم الاستمرار واللاثبات . ومهمة الادب أن يكتشف وحدة الفرد خلف تعدّد الاوجه . كذلك في الرسم ؛ فحركات مثل التكعيبية تحدث إزاحة أصيلة للواقع وتصارع كي تصل خلف المظاهر الى جوهر الناس والاشياء .

(السوريالية ، ١٩٦٧ ، ص ٩)

يروى عن (بيكاسو) أنه قال : « عندما تنزل الى حقيقة الاشياء ، لا يكون لديك سوى نفسك . فنفسك شمس بألف شعاع في بطنك . الباقي لا شيء » ((هربرت ريد) **موجز تاريخ الرسم الحديث** ، لندن ، ١٩٥٩ ، ص ١٤٧) .

(٣)

إن التشديد على التجربة الفردية ، والرؤية الفردية ، يصبح أكثر إلحاحاً حتى يصل شكله النهائي في السوريالية ؛ وقد يلمس المرء في هذا الانجذاب نحو الذاتية أوضح خصائص المثالية في الادب . كتب (زولا) في **مكارِهي** (١٨٦٦) أن « العمل الفني زاوية من الخلق ينظر اليها من خارج مزاج » (ص ٢٥) والذي حدث أن الشيء المنظور قد تراجع ، وفعل النظر قد تقدّم ، في الاهمية النسبية . يدافع (موپاسان) بحماس عن النظام الجديد في مقاله «الرواية» الذي يقدم لروايته پيير و جون

(١٨٨٨) حيث يرفض طفولية الواقعية الساذجة :

أية طفولية هذه التي تضع الثقة في الحقيقة إذ يحمل كلٌّ منا ذاته في افكاره وجسمه . فعيوننا وآذاننا وحواسنا المختلفة في الشم والذوق تخلق من الحقائق قدر ما يوجد على البسيطة من بشر . . . لذا يخلق كل منا رؤ يته للعالم . . . وليس للكاتب من رسالة غير أن يعيد في إخلاص تقديم هذه الرؤ ية بجميع الوسائل الفنية التي تعلمها ويستطيع استخدامها . . . وكبار الفنانين هم اولئك الذين يفرضون على البشرية رؤ يتهم الخاصة .

(**الاعمال** ، ١٩ ، ص ١٥ ـ ١٦ من المقدمة)

لقد أصبحت الحقيقة الموضوعية مجزأة ، منتشرة بين عدد غير محدود من الذاتيات المتضاربة ؛ ولم تعد مادة صلبة ، بل مجموع رؤ انا ـ وتكون الرؤ ية الاكثر قبولاً تلك التي تكسب صفة الواقعية . يعلق ‹رينه ويليك› على ذلك بقوله « إن معنى الواقعية المقبول في القرن التاسع عشر ينقلب رأساً على عقب » عندما يتم هذا التكيّف ، ويستطيع الناقد القول إن تيار الوعي الداخلي هو الطريقة الواقعية الوحيدة ولذلك تكون « التجربة الذاتية . . . هي التجربة الموضوعية الوحيدة » (**مفهومات النقد** ، ص ٢٣٧) .

يجد ‹ستيفن ديدلس› « لذة أقل في انعكاس العالم المحسوس ، المتوهج خلال منشور لغة كثيرة التلاوين غنية الطبقات ، مما يجده في تأمل عالم داخلي من المشاعر الفردية ، المنعكسة بدقة في نثر شفاف مطواع منتظم » (**صورة الفنان في شبابه** ، ص ١٧٦) ، كما يصدر التصاعد الواثق وتفريق الواقع عند ‹لورنس› من رفضه التلقائي (لعالم الواقع السطحي غير الحقيقي) (**نساء عاشقات** ، ص ٤٣٨) . يشرح ‹صاموئيل بيكيت› كيف يكون (الفنان فاعلاً ، لكن بصورة سلبية ، إذ ينكمش من عدمية الظواهر فائقة الشمول ، فينجذب نحو قلب الدوامة) ويساند تعرية ‹پروست› لذلك (الشطط الفظيع في الفن الواقعي) و (احتقاره للأدب الذي «يصف» وعبادة الواقعيين والطبيعيين فضلات التجربة) . يتبع ‹بيكيت› أسلوب ‹جيمز› في وضع التجربة الذاتية في المركز من عمل الفنان : « إن التدرج الوحيد الممكن في عالم الظواهر الموضوعية يمثله تسلسل من معادِلاتها في التغلغل ، أي في إطار الموضوع » (لمزة أخرى للواقعيين) ،(**پروست وثلاث محاورات مع جورج دوتوي** ، لندن ، ١٩٦٨ ، ص ٦٥ ـ ٦ ، ٧٦ ، ٨٤) .

كانت مقدمات ‹جيمز› هي التي جعلت الرواية كاملة الوعي أول مرة ، فاستيقظت على حس شديد بإمكانياتها . ولا ينفك ‹جيمز› عن عرض يقينه بأن ما ندعوه واقعاً إن هو إلا

انحراف شخصي ، أو (وجهة نظر) غير مقصودة يمكن مقارنتها مع (وجهة النظر) المقصودة التي يتبناها الفنان في تصويره الحياة . هكذا تكون رواية (جيمز) (ليس . . . وصفي غير الشخصي لمسألة موضع اهتمام ، بل . . . وصفي لانطباع شخص آخر عنها) (ف ر ، ص ٣٢٧) :

إن الأشخاص في أية صورة ، والفاعلين في أية دراما ، يكون لهم من الأهمية بقدر ما يشعرون من أوضاعهم . . . فكونهم واعين بدقة ـ كما يعي هاملت أو لير مثلاً ـ هو وحده ما يصنع التركيز في مغامراتهم ، ويضفي التركيز الأكبر على ما يجري لهم .

(ف ر ، ص ٦٢)

إن مادة التجربة ليست سوى ما يحمله إلى نطاق المعنى وعيٌ مستجيب ؛ وما يجري في الحياة لا متعة فيه ، فهو (قفر كئيب) حتى ينتشله ذهن متيقظ لما في الحياة من أصداء . لذا توجّب على شخصيات (جيمز) أن تكون جميعاً (مدركة بعمق لما هي واقعة فيه) وهذا الادراك هو الذي بدوره يخلق ، أو (يصنع بشكل مطلق) الوضع الذي تجد الشخصيات نفسها فيه . يقول (جيمز) عن (نيومن) في رواية **الأميركي** ، إن (الأهمية في كل شيء تأتي من كونه يمثل نظرته هو ، وإدراكه هو ، وتفسيره هو . . . فهو لذلك على أهمية فائقة ؛ وأهمية كل

ما عداه تكون كما يحسّه هو ، أو يعالجه ، أو يواجهه) (**ف ر** ، ص ٣٧) . يخلق (جيمز) (إناء وعي خفيف) (**ف ر** ، ص ١٤٣) ثم يكتشف الواقع في حدود تحركاته ؛ فالواقع - (الواقع المنقول) - هو (ثمرة عملية تضيف إلى الملاحظة ما تضيفه القبلة إلى التحية) (**صور جزئية** ، ص ٢١٧) .

مثل (ستيفن ديدلس) تكون جميع شخصيات (جيمز) الأساسية (مسحوبة لتذهب فتواجه الواقع) . لكن (جيمز) أكثر تدقيقاً في استعمال كلمات واقعي ، واقع ، واقعية ممن سبقه من المنظّرين في الرواية ، كما يلمس المرء من تضخيمه المسألة عند تقرير معنى الواقعي في قصته القصيرة « الشيء الحقيقي »[٣] . وهو يفضّل استعمال كلمة التركيز فالتركيز هو ما يجب على الروائي أن يسعى إليه : « من دون التركيز أين الحيوية ، ومن دون الحيوية أين الجاذبية ؟ » (ف ر ، ص ٦٦) . والتركيز وحده يعطى « كثافة الحقيقة المبلّغة » (**ف ر** ، ص ٢٥٥) وهو نفسه « القوة الداخلية » التي تحدث عنها (فلوبير) ؛ والتركيز هو الذي يصف الواقع على أنه حقيقي . لكنه مع ذلك يقدم تعريفاً للواقعية على أنها « الحقيقي الممتزج بدقة مع الحياة ؛ والذي هو في التحليل الأخير المثالي » (**ملاحظات عن الروائيين** ، ص ٣٩٦) ؛ ويوضح هذا الاستعمال كيف أن الكلمة ركبت ردّة الفعل على المادية . لقد سلّمت الواقعية (الشيء) الذي في المركز منها - أو أنها

سمحت بتغطيته تماماً ـ وألحقت نفسها بكثير من المرونة بأي مفهوم للواقع . ولئن صح ما ذهب إليه (بليك) من أن « كل شيء يمكن تصديقه إن هو إلا صورة للحقيقة » أمكن استعمال الواقعية لوصف تمثيل تلك الحقيقة مهما كانت .

إن هذا يسوّغ تقسيمي الواقعية الى نمطين مختلفين من المعنى يكاد أحدهما يناقض الآخر . لقد حرّرت الواقعية نفسها من ضميرها المدقِّق البسيط ، كما نلمس من (الواقعية) التي قصدها (ييتس) في حديثه عن (الواقعية الرؤ وية) عند (بليك) ، ومن تلك التي يطلبها (هاري ليڤين) في إشارته إلى (الواقعية الرومانسية) عند (ديكنز) والواقعية «العجيبة» عند (ديستويڤسكي) ، والواقعية «الشعرية» عند (أوتو لدڤيك)[٤] (تنظر الصفحة ١٦) . من أجل ذلك أصبحت الواقعية واعية (إن جاز لي استعمال الكلمة لتفيد (واعية) بمعناها نفسه) وفهمت الموقف الجديد وكيّفت نفسها بموجبه . إن هذا المعنى الموسّع للكلمة ينفذ فعلاً إلى ما وراء الحدود التي يراها دورانتي) ، فهو قد يرى أن الكلمة قد خسرت نقاءها الأصيل الذي عرفته في السنوات التي أعقبت عام ١٨٥٠ . ويهتف في العدد الأخير من مجلته « ماتت الواقعية ، عاشت الواقعية » ، لكنه ما كان ليتوقع التجسدات العجيبة التي أعقبت ذلك . يكمن أحد المحركات الواضحة لهذه التحولات المتلاحقة في ما سبقت الاشارة إليه من الوضع المتردد للكلمة . إذ ليست

الواقعية غامضة ومطاطة وحسب ، بل إنها كذلك تتباهى بما تضمره من ادعاء لتقرير الواقع . ليس بين من يفسّرون رؤاهم من يوافق على السماح لغيره أن يدّعي (الواقعي) لنفسه ؛ وهكذا اضطرت الكلمة لاتخاذ أشكال جديدة ، وانقادت إلى ادعاءات جديدة ، حتى بات الجميع يدّعونها بأساليب مختلفة . هذا هو الوضع الذي نحن فيه الآن ، حيث يتبارى النقّاد على جر الكلمة في اتجاهات شتى ؛ وقد يسع المرء بلوغ ما تعنيه عن طريق نوع من فك التشابك الذي أحاول تقديمه هنا بصورة مصغرة .

(٤)

إنني أستعمل عبارة الواقعية الواعية لأصف بها نتيجة ما يمكن النظر إليه على أنه اتفاق جديد قائم بين الكاتب والواقع . وهذا الاتفاق الجديد لا يوجزه أفضل من الجملة التي استخدمها « ييتس » عندما أراد (أن يلخص الأمر في جملة) في آخر رسالة كتبها : « بوسع الانسان تجسيد الحقيقة لكنه لا يستطيع فهمها » (رسائل ، ص ٩٢٢) . الواقع لا يمكن معرفته ـ قد لا يمكن (التواصل معه) تقليده ، محاكاته ، فهمه : فكرة كهذه فجاجة مستحيلة . عندما نلاحق الواقع بعناد فإنه يتراجع ، وهو لا يتقدم إلا عندما نتوسّل إليه ، فيظهر نفسه بشكل مثالي ، في الجوهر ، دون (الادماج أو الخلط) في وجوده « ذلك الوجود الذي لا

يمكن تكرره) . يجسد الانسان الحقيقة في الفن : لذلك فهو نوع من (المعرفة) ، لا معرفة مجردة أو علمية ، بل فعل ، توكيد ؛ ذلك النوع من المعرفة الذي يعبّر عن نفسه ليس بالوصف والتكرار والتقليد ، بل بالصنع ، بالتجديد : « لا يعرف العالَمُ شيئاً لأنه لم يصنع شيئاً ، ونحن نعرف كل شيء لأننا قد صنعنا كل شيء » (**مختارات في النقد** ، تحرير جيفارس ، لندن ، ١٩٦٥ ، ص ٢٥٦) .

من وجهة النظر هذه نجد الشاعر ـ الكاتب بصفة (الصانع) في معناها الأعم ـ يصبح (نصف حافز) ؛ مساهماً في جهد الخلق . هذا هو المعتقد الأساس في الرمزية ، وثمة الكثير المعروف من وجوه التعبير عن ذلك يسع المرء استعمالها للتوضيح . وكثير من هذه الوجوه تسبق الرمزية في التاريخ ، بالطبع ، لأن الكثير من أفكار الواقعية كانت متداولة قبل عام ١٨٥٠ . عندما نتأمل مقالة (لونجاينس) **في الرفيع**(٥) إلى جانب الحرفية المتعنتة في جمهورية أفلاطون نجدها توحي بما يمكن أن نطلق عليه تسمية أفكار رمزية ؛ مثل ذلك ما يقوله عن خطابة (هايبريديس) أنها « تحول اهتمامنا عن إظهار الحقيقة بفعل الصورة المثيرة » (الترجمة الانكليزية : ت. س. دورش ، طبعة پنگوين ، ص ٢١٤) . لكن المؤكد أن أهم الدراسات المبكرة ـ التي تقترب من (الاثارة) ـ هي تلك التي كتبها (سدني)(٦) بعنوان دفاع عن الشعر . يضع (سدني) الفعاليات

الشعرية في مواجهة غيرها من الفعاليات بالضبط لكونها صناعة . (ليس من فنٍّ أُعطي لبني البشر إلا وكانت أعمال الطبيعة هدفه الأساس ، من دونها لا وجود لهم ، وعليها جلّ اعتمادهم ، فيصبحون فاعلين أو ممثلين ، كما قد يقال ، لما قد تقدمه الطبيعة) . وهكذا الأمر مع الفلكي والموسيقي والفيلسوف الطبيعي (أو الطبيعي) والقانوني والمؤرخ والطبيب : يخدمون واقعاً سابق الوجود ، ويذعنون للحقيقة .

الشاعر وحده ، إذ يأنف أن يُربط بمثل هذه التبعية ، ويرتفع بفعل ما في ابتكاره من قوة ، ينشيء في الواقع طبيعة أخرى ، إذ يصنع أشياء قد تفضُل ما تقدمه الطبيعة ، أو قد تكون جديدة تماماً ، فيصنع ما لم يكن في الطبيعة قط ، مثل الأبطال وأنصاف الآلهة والعمالقة والكائنات الخرافية وأرواح النقمة وأمثال ذلك : وهكذا يسير مع الطبيعة يداً بيد ، غير محصور بالحدود الضيقة التي تفرضها هِباتها ، بل طليقاً يسرح في أفلاك ذهنه . (**مقالات نقدية انكليزية** ، القرن ١٦ ـ ١٨ ، تحرير ي. د. جونز ، لندن ، ١٩٥٨ ، ص ٦ ـ ٧) .

لا يسع المرء أن يضيف الكثير إلى هذا . عندما قال (والاس ستيفنز) إن « القصيدة طبيعة يخلقها الشاعر » (آب ، ص ١٦٦) ما زاد على أن لخص بشدة مناقشة (سدني) المقنعة .

ثمة كتّاب آخرون قدّموا صِيَغاً تبرهن كل واحدة منها على القوة الخلّاقة في الخيال ، مثل (روح التكوين) ، كما تقدم وصفاً موجزاً لعملها . راح ‹فيلدنك›[٧] يدافع عن الشعراء الأقدمين في استخدامهم الأساطير (وهو ما لا يميل إليه شخصياً) فيقول إنهم « لا يصدق عليهم القول إنهم يحيلون الواقع إلى خيال ، بل الخيال إلى واقع » (مقدمة رحلة إلى لشبونة ، طبعة إيفريمان ، ص ٨٦) . إن معنى الخيال كشيء مصنوع ضروري هنا بشكل واضح . كتب ‹كيتس› إلى ‹بيلي› في ٢٢ تشرين الثاني ، ١٨١٧ يقول : « لست واثقاً من شيء غير قداسة مشاعر القلب وحقيقة الخيال ـ فالذي يجده الخيال جمالاً يجب أن يكون حقيقة ـ سواء سبق له وجود أم لم يسبق ».
تبرز العبارة الأخيرة بشكل عامد إيمان ‹كيتس› بالقوة المولِّدة في الرؤية الفردية : فالحقيقة قد تُصنع ولا توجد ، تصنع (كما يصنع الماس من عناصر أدنى) بتركيز الادراك ، ذلك الضغط الذي يتجمّع في الذهن ، مثل الجاذبية ، فيدفعه نحو لبّ الحقيقة الأكيد . يستطرد ‹كيتس› في تصوير معبِّر : « يمكن مقارنة الخيال بحلم آدم ـ أفاق فوجده حقيقة » . هذا مفهوم شامل عن الحقيقة (‹كل شيء يمكن تصديقه . . .› تارة أخرى) ، قد يكون كل شيء بموجبه حقيقياً ، عدا ما يفرض نفسه كذلك في غير أوانه ، ويحاول أن يقيم نفسه « بتشوّفٍ نزقٍ وراء الحقيقة والسبب » (كيتس ، رسالة إلى أخيه بتاريخ ٢٢

كانون الأول ١٨١٧) فيلغي هِبة الخيال السخية . « لكن الشاعر لا يؤكد » كما يقول (سدني) . « الشاعر لا يرسم دوائر أبداً حول خيالك ، ليسحرك فتصدق ما يكتب . . . » (ص ٣٣) . يكون الالتجاء إلى ما يمكن تصويره من حقيقة أدنى عبثاً وإيذاءً للنفس ؛ فكأن الكاتب هنا يطلب أن يؤخذ بمستوى من القيمة أدنى . يقول (جيمز) إن على مؤلف الرواية التاريخية أن يلقي عن ظهره عبء الحقائق ليبلغ « تناسقاً أسمى هو الذي سوف يكون حقيقة أسمى » (**ملاحظات عن الروائيين** ، ص ٣٩٤) .

لنا أن نعود إلى (جيمز) في وصف ما لدى الكاتب من (عالم مستقل لا يكون فيه أي شيء حقيقياً إلا ما نتصوره كذلك) (**ف ر** ، ص ١٧١) ، وحيث (نتجوَّل في عالم مبارك لا نعرف أي شيء فيه إلا عن طريق الأسلوب ، الذي ينقذ كل شيء منه كذلك ، وحيث تكون الصورة دائماً أسمى من الشيء نفسه) ؛ حيث (الفن يصنع الحياة) ، حيث (التعبير خلق ويصنع الواقع) (**رسائل** ، ٢ ، ٤٩٠ ؛ **ملاحظات عن الروائيين** ، ص ١٠٠) ؛ لكن المجال لا يسمح بمثل هذا الاستغراق . (حيث لا يوجد الانسان ، تمحل الطبيعة) (بليك) ؛ وعند الكاتب ذي المزاج الرمزي ، حيث لا يوجد الوعي ، لا يخلق الواقع ، بل يبقى مخفياً عن نور الذهن مثل الوجه المظلم للقمر .

كان بعض النقاد من ذوي العقيدة المشابهة حريصين على

مساندة هذه النظرة نحو القصيدة كمساهمة نحو الواقع : وهو في حد ذاته شيء بمعنى من المعاني . يرى (أورتيگا وگاسيت) أن « الشاعر يضخم العالم بأن يضيف إلى الواقع ، القائم بحد ذاته ، قارات من خياله . فكلمة مؤلف مشتقة من /الاسم اللاتيني/ الذي يفيد المكبِّر » (**نزع إنسانية الفن** ، ص ٣١) . ينتقد (سانتايانا)[٨] الاستعمال المألوف لكلمة (التعبير) بسبب فكرة مغلوطة لا يمكن فصلها عن استخدام الكلمة كاستعارة تصف الكلام : « التعبير اصطلاح مضلل يوحي بأن شيئاً سبقت معرفته يُقدَّم أو يُحاكى ؛ بينما يكون التعبير في حد ذاته حقيقة أصيلة ، تعزى ما فيها من قيم إلى موضوع التعبير ، مثلما تعزى مناقب الموظف الصيني الكبير إلى أسلافه » (**مختارات نقدية** ، ١٩٦٨ ، مجلد ١ ، ص ٧٤) .

لقد انساق الرسام (موندريان)[٩] بفعل التزمّت المتطور في نظريته وأسلوبه إلى اتخاذ موقف يشبه ما سبق ويقويه . يقول (فرانك إلگار) إنه « بالنسبة إلى (موندريان) يجب على الرسام المعاصر أن يبتعد عن الطبيعة تماماً ويبحث عن الايحاء في داخل ذهنه الخاص . عليه أن يكفّ عن تقديم صورة عن العالم الخارجي أو إيحاء بالواقع المحسوس ؛ بل يجب أن يعوّض عن ذلك بواقع جديد ذاتي ، له قِيمة في حد ذاته وبذاته » (**موندريان** ، لندن ، ١٩٦٨ ، ص ١١٠) . بوسع المرء أن ينظر إلى (موندريان) كأنه (بيكيت) في مجال الفن ، (ينكمش)

مثله (من عدمية الظواهر الشاملة) ويقيم (وجوداً أكثر حقيقة) لرسومه عن طريق حصرها في العالم ذي البعدين الذي تسكنه فعلاً . وقبل أن نبتعد عن نقد الفنون المنظورة ، قد نجد عبارة مناسبة في كلام (هارولد أوزبورن) إذ يصف رسوم (توپولسكي) فيقول « إن غرضها . . . خلق حقيقة ناتئة تقف على قدميها ولا يسوّغها ما تمثله بل ما هي عليه بالذات وما تقدمه للتقويم » (إستخدام الطبيعة في الفن **المجلة البريطانية للجماليات** /١٩٦٢/٢ ، ص ٣٢٦) . المعالجة نفسها ؛ وهذا القول عن حقيقة الفن (الناتئة) يلخص ، في كلمة ، الفكرة التي أريد تصويرها في هذا الفصل .

(٥)

من الضروري التوكيد أن ما أدعوه واقعية واعية ليس محض ردّ فعل على الواقعية الاسبق ، مقيّدة مثلها بمجذاف العالم المادي . إن الوضع اكثر تعقيداً : فالواقعي لا يرفض العالم (الا عندما يستثار ، وعند ذاك يكون الرفض جزءاً من خطته) ؛ فهو يدّعي أنه قد بلغ نوعاً من التوفيق اكثر دقة وقبولاً مما بين التجريدَين الفجّين : الواقع والخيال ، أو بين أداتين فجّتين من أدوات النقد : الموضوعي والذاتي . كان (فلوبير) يقول إن الواقع لديه لا يزيد عن كونه (لوح قفز) وكتب الى أحدهم يقول « أتظن إذن أن هذا الواقع الذميم ، الذي تعاف نفسك تصوره ، لا يجعلني مثلك أخرج عن إهابي ؟ لو كنت

تعرفني حقاً لادركت أن الحياة العادية عندي موضع شجب ».

كانت آخر رواياته بوفار وبيكوشيه خير ما يصور هذا النفور ، اذ تسخر من مثال الفيلسوف الوضعي ، إذ يحاول الابلهان معرفة عالمهما وتسميته ـ كما يفعل (وات) في رواية (بيكيت) . لكن (لوح القفز) شيء ضروري ؛ وقد كان (فلوبير) يشترط في مكان آخر : « على الواقع الخارجي أن يدخل فينا ، ويجعلنا نكاد نصرخ ، لكي نحسن تصويره » . وزاد على ذلك أنه اعتراف الى (لويز كوليه) أنه كان يملك (شخصيتين متميّزتين) بوصفه كاتباً : (واحدة تتملكها الطلاوة والغنائية وتحليقات النسر وجميع رتابات الاسلوب وذرى الافكار ؛ والاخرى تنقّب وتبحث عن الحقيقة قدر ما تستطيع ، وتحب أن تستوقف الصغير والكبير من الحقائق بنفس الشدة ، وتود لو تجعلكِ تحسّين بما تصوِّر من أشياء بشكل مادي تقريباً . . .) (مراسلات /٧/ ص ٣٥٠ ؛ /٤/ص ١٢٥ ؛ /٣/ ص ٢٦٩ ؛ /٢/ ص ٣٤٣ ـ ٤) . يحسن (إميل فاگيه) تلخيص هذه الازدواجية عندما يقول في (فلوبير) إن « الخيال كان مصدر الهامه ، والواقع ضميره » (فلوبير ، ١٨٩٩ ، ص ٦٦) . وفي مقدمة رواية الاميركي ، يتناول (جيمز) مسألة ما يظهر كأنه بدائل بين الذاتي والموضوعي ، الرومانسي والواقعي ، ويخضعها لفحص دقيق يؤدي به الى رفض فكرة كونها بدائل : « من الصعب . . . تتبّع الخط الفاصل بين الواقعي والرومانسي صعوبة اقامة عمود يفرّق

بين الشمال والجنوب » (ف ر ، ص ٣٧) . وهو يصف أولاً كيف أن الفكرة الباعثة للرواية (سرعان ما تتخذ الموضوعية التي أرادتها) ولكن لدى التنفيذ (يتفتح إدراكي ، بأفضل ما في العالم من ضمير ، عن عَلَم الخيال المتوهج) (ف ر ، ص ٢٣ ، ٢٥) . ثم يتناول (جيمز) مسألة متى وكيف يعلن الفنانون الرومانسيون والواقعيون أن غاياتهم تختلف عن بعضها جذرياً . ولا يكون الجواب سهلاً ، لكنه يستطرد فيقول أن ليس من كاتب مهم يمكن أن نجد لديه تقسيماً واضحاً بين الاتجاهين : « تكون المتعة على أعظمها . . . عندما يرتبط الكاتب بالاتجاهين معاً ، ليس في الوقت نفسه تماماً او لنفس الأثر ، بالطبع ، بل بفعل حاجة لاكمال دورته الممكنة ، بحكم شوق غنيّ فيه نحو الاقاصي » (ف ر ، ص ٣١) .

إنه لدليل مؤكد على التقدم الفكري ، إن لم يكن بالضرورة دليل تقدم فني ، أن المثالية ، عندما استعادت زمام المبادرة في الحقبة الاخيرة من القرن الماضي ، لم تحاول ابعاد نوع من التوفيق أعلى ، كان بمقدوره جعل الشوق نحو الاقاصي شوقاً غنياً حقاً ، وليس محض اداة تهديم . ان الحضارة لا يمكن ان تتقدم لو جاءت كل ثقافة جديدة لتمسح حتى الارض جميع مظاهر الثقافات السابقة ؛ ولا يمكن للادب أن يفيد كثيراً من نوع الجدل الذي دار في فرنسا في حدود أواسط القرن الماضي باسم الواقعية . ولكن بعد ذلك التاريخ يبدو أن

روح الحقيقة صارت ، ولو لمرة ، اكثر تأثيراً من روح الشقاق ؛ وثمة مراجعة حول احدى روايات (هاولز) كتبها (وليم شارپ) في **الاكاديمية** عام ١٨٩٠ تقدم مثالاً جيداً على الفهم الصبور ، الذي كان يأخذ مكان الآراء السابقة ، التي كانت تفرض ولو بشكل رفيق :

> ربما أمكن تعريف الواقعية في الفن الادبي بشكل تقريبي على انها العلم الذي يقدم بشكل دقيق عدداً من التعقيدات ، مجردة ومحسوسة ، في توفيق واحد صادق ، لانه معقول تماماً ويبدو أن لا مفر منه ؛ هذا ، زائداً الطاقة الخلاقة التي في تطورها الاعلى تنطوي على ما أسيء تسميته بالروح الرومانسية ، وناقصاً ذلك الضعف في قدرة الانتقاء الذي يشكل العنصر السائد في أعمال من يُدعون بالواقعيين من مدرسة (زولا) . بمثل هذه النظرة ، لا يمكن الفصل بين الواقعية وأدب الخيال كما لا يمكن الفصل بين الروح والجسد في الكائن البشري الحي . ولا شك أن الفنان الصادق هو ذلك الذي ليس بالواقعي ولا الرومانسي ، بل الذي توجد في أعماله طاقة التكوين الكامنة في أعلى خصائص أساليب الواقعية الاصيلة الى جانب أعلى خصائص أساليب الادب الرومانسي الاصيل .

(في ن ر أ ، ص ٥٦)

من حسن الاتفاق أن تجتمع (روح الخيال في التكوين) مع (قوة التكوين) في العلم في عبارة (شارپ) التي تضمهما معاً : (طاقة التكوين) . يبدأ الكاتب بأشياء ؛ لكنه لا يكتفي بمحض (تسمية) هذه الاشياء. إذ يجب أن تُجعل التفصيلات فاعلة ، في المتناول . (الواقع عبارة مستهلكة نهرب منها بالاستعارة) (ستيفنز آب ، ص ١٧٩) : انها الاستعارة التي تعمل عمل جرثومة طاقة بين (الحقائق) فتجعلها كذلك ، فتضيف ما يمكن لنا ان ندعوه خميرة الخيال الى مادة العجين . يصف (پروست) هذه العملية في الزمن المستعاد ـ العملية التي تقيم الواقع نفسه :

إن ما ندعوه الواقع إن هو الا علاقة معينة بين هذه الاحاسيس وهذه الذكريات التي تحيطنا في وقت معاً ـ علاقة اتصالها بالواقع بحكم خضوعها له ـ علاقة فريدة على الكاتب أن يستعيدها لكي يربط في كلماته الى الابد الاصطلاحين المختلفين . ويمكن جعل الاشياء التي ظهرت في الموضع الموصوف تتلاحق في الوصف بشكل غير محدود ، لكن الحقيقة لا تظهر الا في اللحظة التي يتناول فيها الكاتب شيئين مختلفين ، فيقيم العلاقة بينهما (وهذا في عالم الفن شبيه بالعلاقة الفريدة لقانون السببية في العلم)ويدرجهما في التلافيف الضرورية للاسلوب الجميل ؛ أو كما في

الحياة ، عندما يقرِّب صفة تشترك بين احساسين ،
يطلق جوهرهما المشترك ، إذ يربط الواحد بالآخر
لحمايتهما من عوادي الزمن ، فيوحدهما في استعارة .

(مطبعة كتاب الجيب ، باريس ١٩٦٧
ص ٢٤٨ - ٩)

توفِّق الاستعارة بين عالمين ؛ واذا شاء المنظِّر مساندة هذا التوفيق ، يغدو من الضروري توسيع كلمة الواقعية لتناسب الخطة الجديدة ، فنحن نقترب كثيراً من لحظة النمو الحقيقية - عندما ترسل الواقعية براعم جديدة - في مقالة (هكتور اگوستي) التي نشرها عام ١٩٤٤ بعنوان « دفاعاً عن الواقعية » إذ يقول « ان التداخل الدائم بين الفرد والمجموع سمة هذه الواقعية الناشطة ، التي يجب ان نبحث لها عن اسم آخر . ولأنها ليست موضوعية بشكل مشين ولا ذاتية بشكل مفرط ، أرى أن نستبدل صفة ناشطة ، فندعوها فوق - ذاتية » (ترجمة بيكر ، و و أح ، ص ٤٩٧) .

يكون الاثر الايجابي لهذا التوفيق تحرير كلمة الواقعية من التفسير المحدِّد عند اوائل الواقعيين ، بما عرف عنهم من فلسفة مادية ، ونظرية في الجمال وطريقة تدعوان الى التقليص . ويغدو بمقدور (ميريدث)[١٠] القول بأن (ليس بين الواقعية والمثالية من تضارب طبيعي) (ذكره ر . ج . ديفز ، « معنى

الواقعي في الرواية الانگليزية » **الادب المقارن ٣** (١٩٥١) ص ٢١٥) . ويكون الاثر السلبي حرمان الكلمة من اي معنى على الاطلاق . قال (بيرك)[١١] إن الحرية يجب أن تقيَّد لكيما تُمتلك ؛ وينطبق القول نفسه على المعنى عندما تمتلكه الكلمات . ويبقى السؤال قائماً ان كان بمقدور كلمة الواقعية أن تفيد من حريتها ؛ ان كان بوسعها بلورة هذه العناصر الجديدة ، وتحديد معناها في مجال فائدة جديدة .

٤

خاتمة

(١)

إن استغوار الواقعية ، كما يعترف «هاري ليڤين» يدخل في النهاية ضمن المسألة الاوسع من العلاقة بين الحياة والفن (ب ج ، ص ٣) . ولكن ليس ثمة ما يدعو المرء لفقدان كل أمل في تحديد خصائص المسألة ـ وذلك بتقييدها في حدود أفكار يمكن معالجتها دون تركها تنساب (كما تفعل الرواية المضطربة في رأي فليدنك) في (مسارب الفيافي والبحار) . وقد يقيّدها المرء في حدود مسألة التمثيل الاساسية ؛ وفي المسائل التي تتضمن العلاقة بين هذا التمثيل وموضوعه .

يحسب الواقعي الساذج ، كما رأينا ، أن العالم يمكن إعادة تقديمه في كلمات ، أو في وسيلة أخرى ، وأن بوسعه بلوغ إعادة التقديم هذه بادعائه أنه يفعل ذلك ، وبالزام نفسه بواجب اليسر والصدق . بمثل هذه الثقة اليسيرة يذهب «زولا» الى القول إن « الصفة الاولى للرواية الطبيعية . . . تقديم الحياة

بشكل دقيق » (ر طـ ، ص ٢٢) . لكن من السهل البرهان أن (التمثيل) ليس استحالة فنية محض بل استحالة فلسفية كذلك ؛ فهو في أحسن الاحوال استعارة غير دقيقة (مثل التعبير) وفي أسوئها مصدر مزعج للتفكير المضطرب .

كانت المرآة دائماً أفضل صورة لنظرية التمثيل ؛ فقد كان (ستندال) يقول إن الرواية مرآة تسير على طريق . لكن (ادموند گوس) يكشف عن غير قصد حدود هذه الصورة في مقالته (حدود الواقعية في الرواية) (١٨٩٠) اذ يتحدث عن (عدم التناسب الكامن الذي يوجد بين سطح صغير مستوٍ لكتاب وبين طاق شاسع لحياة تريد المرآة إظهاره) (في و و أ ح ، ص ٣٩٠) . إن سطح الكتاب ، صغيراً كان ام كبيراً ، لا يفيدنا القول عنه انه كالمرآة ؛ فالمسألة لا تتعلق (بعدم التناسب) بين الحياة والكتاب ، بل بأشكال مختلفة للوجود ، تكون صورة الانعكاس اليسيرة فيه غير كافية أبداً ازاء ما فيها من دقيق العلائق .

إن الاثر المقيِّد لصورة (المرآة) شديد الوضوح في الفنون المنظورة ، وقد كانت ثورة الرسامين على جهد التمثيل العقيم الذي لا نهاية له ـ كما نجدها في خير توثيق في كتاب (هربرت ريد) بعنوان **موجز تاريخ الرسم الحديث** (١٩٥٩) ـ هي التي قدمت اكثر الحجج تدميراً لمسألة التمثيل هذه . يعتقد

(ريد) أن ما يوحّد الرسم الحديث كما يقول (كلي)[1] هو القصد في جعل الشيء منظوراً ، لا عكس الشيء المنظور (ص ٨) . ثم يصف دراسة (كاندينسكي)[2] بالالمانية عن الروحي في الفن (١٩١٢ ، الترجمة الانگليزية ١٩١٤) بأنها « أول تسويغ مؤقت لفن غير موضوعي » : وتكون النظائر التي يسوقها (كاندينسكي) من الموسيقى بهدف توكيد العنصر الشكلي دون عنصر المحتوى في الفن ، وثمة كذلك توكيد ذو مغزى على الاسلوب « تعبير عن شعور داخلي بطيء التكوين ، يعاد النظر فيه بشكل يقترب من الحذلقة . هذا ما أدعوه التأليف . في هذا يكون للعقل والوعي والقصد .أثر شامل» (ريد ، ص ١٧٠ ، ١٧٢) . يستعمل (كلي) صورة الشجرة بشكل بسيط ومؤثر ، وذلك في محاضرته بالالمانية عن الفن الحديث (١٩٢٤ ، الترجمة الانگليزية ، لندن ، ١٩٤٨) ليدافع عن انعتاق الفنان من محاكاة فُهمت بشكل سطحي .

لا يتوقع امرؤ أن تكوّن الشجرة تاجها بنفس الطريقة التي تكوّن بها جذرها . فبين الاعلى والاسفل لا يمكن وجود صور مرآة دقيقة يعكس بعضها بعضاً . ومن الواضح أن الوظائف المختلفة التي تعمل في عناصر مختلفة يجب أن تنتج اختلافات حيوية . لكن الفنان وحده هو الذي يُستغرب منه أحياناً هذه الابتعادات عن الطبيعة التي يتطلبها فنّه . وقد اتهم

احياناً بالقصور والتشتيت المتعمد .

(ريد ، ص ١٨٣)

لقد سبق أن رأينا كيف أن (موندريان) توصل الى القول أن على الرسّام (الابتعاد عن الطبيعة كلياً) ثم تساءل : « لماذا يجب على الفن الاستمرار في متابعة الطبيعة ، في حين نجد كل نشاط آخر قد ترك الطبيعة وراءه ؟ » (إلگار ، **موندريان** ، ص ١١٠ ـ ١١) .

لقد أصر كثير من المنظِّرين المعاصرين على إفلاس نظرية التمثيل في الادب كذلك . يناقش (ز . ج . كولنگوود) هذه المسألة في فصل (الفن والتمثيل) في كتابه **مباديء الفن** (لندن ، ١٩٣٨) من وجهة نظر تقول « إن النظرة الوحيدة المقبولة اليوم هي أن ليس من فنٍّ صفته التمثيل »(ص ٤٣) . ويسخر (اورتيگا وگاسيت) من الفرضية القائلة إن (الفنان لا يستطيع غير نقل الواقع . مثل هذا التفكير الوعر يكمن في القاع مما يسمي عادة «الواقعية») (**نزع انسانية الفن** ، ص ١٠٢) . وتفضل (سوزان لانگر)[٣] اصطلاح (تحول) على (محاكاة) : وذلك (يتكوّن من تقديم المظهر المطلوب من دون أي تمثيل فعلي له ، عن طريق خلق معادل من الانطباع الحسّي من دون مشابه حرفي ، في اطار المادة المحددة المشروعة التي لا تستطيع أن تنقُل في سذاجة الخاصية المرغوبة في الاصل)

(**مشكلات الفن** ، لندن ، ١٩٥٧ ، ص ٩٨) . ويتبع (وينيفريد ناوتني) ملاحظة مشابهة ـ (تكون طبيعة اللغة على شاكلة بحيث يغدو نقل موضوع في كلمات بشكل محايد مسألة غير واردة) ـ ويشير بشكل مباشر الى الواقعية في كونها تعتمد بشكل شديد الوضوح على هذه الفكرة المغلوطة (**اللغة التي يستعملها الشعراء** ، لندن ١٩٦٢ ، ص ٤٥) .

إن القول بفكرة التمثيل الحرفية غير بعيد عن اقتراح هدف التعويض الزائف : حيث يكون التمثيل من الكمال الى درجة يُظن أنه (الشيء الحقيقي) . يذكّرنا (آرثر ماكداول) بتفاهة خطة (خداع النظر) هذه ، اذ تخلط الانماط بشكل محيِّر : « خداع النظر[٤] حياة في الموضع الخطأ ، لذا يصعب أن يطلق على ذلك اسم الفن . وقد جرت العادة على تسميته بالواقعية ، لانه فعلاً يمثل سوء فهم او تطرّفاً واقعياً ؛ إنه ربّة الانتقام التي تتربص بواقعية نسيت شروط الفن » (**الواقعية** ، ص ٤٠) . ثمة ميل لظهور جدل خُلّب في القيمة النسبية للتمثيل والشيء الذي يمثله ؛ جدل في أيهما (اكثر حقيقة) . ولا شك ان ذلك يرجع في النهاية الى أفلاطون ، حيث نجد تسلسل الحقائق في **الجمهورية** ؛ اولها الحقيقة الاساسية للفكرة ، ثم الحقيقة المصنوعة للاشياء المخلوقة ، ثم تأتي في الاخير الحقيقة المحاكاة في الفن . لكن أفلاطون كان يمتلك فلسفة ماوراطبيعية تسوّغ تفريقه ؛ اما الفكرة التي نواجهها في العصور

الحديثة فهي غالباً ما تكون نتيجة إهمال محض . فنحن مثلا نجد (چيرنيشفسكي) المادي يقول « هذه اذن غاية الفن ـ انه لا يحسّن الواقع ، ولا يجمّله ، بل يعيد تقديمه ، ويقوم بدلاً عنه » (في ووأح ، ص ٦٤) . ويكون الانتقال سهلاً من رؤ ية الفن تمثيلاً دقيقاً للحياة الى رؤ يته ، كما هو هنا ، بديلاً عنها ، ولا يلبث أن يتبارى معها : وكأن الاثنين يجب النظر اليهما بديلين ، يشد بعضهما بعضاً كأنهما في لعبة (جر حبل) وجودية .

تظهر هذه الفكرة العجيبة في جدل اكثر حذلقة . يقول (أندريه مالرو) في **أصوات الصمت** (١٩٥١) إن « الفنانين الكبار لا ينسخون عن العالم ، إنهم غرماؤه » (ص ٤٥١) . ويجعل (جيد) شخصية الروائي (إدوار) في كتابه **المزيِّفون** يدرك الموضوع الاساس في روايته فيعبّر عن ذلك بقوله « سيكون ذلك من دون شك مناوءة العالم الحقيقي والتمثيل الذي نصنعه له » (طبعة كتاب الجيب ، ص ٢٥٥) . ويختتم (إريك هيلر) مقالته عن (الخطأ الواقعي) بقوله إن « اقتصاد العالم لا يستطيع الى الابد دفع النفقات الباهظة لكل هؤلاء الخالقين الذين يتبارون مع الخليقة نفسها » (ووأح ، ص ٥٩٨) . ان فكرة المنافسة هي التي لا محل لها هنا . ويفضّل (اورتيگا) النظر الى المسألة على أنها تعاون، اذ يقوم الفنان (بتضخيم العالم عن طريق الاضافة الى الواقع) . لا يعني هذا مضاعفة ما هو موجود فعلاً ـ يقول (كينيث گريم) ان (واقعية)

رسم الشخصيات عند كثير من نقاد القرن التاسع عشر قد أدت الى زيادة عدد سكان البلاد بشكل يكاد يكون حرفياً (ن ر إ ، ص ٢٣) - بل يعني ان الفنان (يخرج ما في جعبته) لينشّط العملية الجدلية التي يستخدمها الذهن في تناوله النقدي للواقع ، وادراكه ما يمكن أن يكون حقيقة .

لقد جرت العادة على اتهام الكتّاب الرمزيين بالاستخفاف بالحياة وتنصيب الفن منافساً لها . وليس من العسير التماس الدليل على هذه التهمة ، عند كتّاب مثل (گوتييه)[٥] - الذي ينظر اليه عادة ، حكماً على مقدمته لروايته الآنسه ده موپان (١٨٣٥) على انه مؤسس مدرسة الفن للفن - عند (ويسمانس) ، من فترة الانحطاط ، عند (ڤيلييه - ده - ليل - آدام)[٦] الذي خلق شخصية (آكسل) (خير من يمثل عبّاد الجمال عند (پو)) والذي يقدّم خير مثال على ترك مسألة العيش لجناح الخدم . لكن هذا الدليل ليس قاطعاً كما قد يبدو . إن جوهر النظرية الرمزية ليس في تقويمها النسبي للحياة والفن (وهو جزء من تركيب بلاغي) بل في توكيدها الواعي على اختلاف نمطيهما. وعندما يقول (گوتييه) : (كلا ، أيها الحمقى . . . لا يسعكم صنع حساء من كتاب ، الرواية ليست زوجاً من الاحذية الطويلة دون خياط ؛ الغنائية ليست إبرة طبية ؛ المسرحية ليست سكة حديد) فانه لا يستخف بفوائد المعرفة العلمية المعاصرة قدر ما يذكّر قرّاءه أن العلم والفن

يلبّيان حاجات مختلفة . وهو حتى عندما يستمر بشكل اكثر استثارة « أعترف بتواضع أنني أفضّل أن يأتي حذائي من دون خياط على أن تأتي أبياتي مضطربة القوافي ، وأستطيع الاستغناء عن حذاء طويل لا عن الاشعار » (طبعة گارنييه ـ فلاماريون ، ص ٤٢ ، ٤٤) ، يسخر في الواقع من الفكرة التي تنظر الى الاحذية والشعر على أنهما بديلين ، فيعرّي سخافة معادلة عالم المادة إزاء عالم الذهن .

إن الكاتب الذي يتقبّل مضامين الوعي يعلم أن عليه الانفلات من معانقة الحياة اذا أُريد للفن أن يوجد ، او للتعبير ان يبقى بعد زوال سياقه . « عند الامتزاج بالحياة ، تُرى بشكل رديء » . هذا ما كتبه (فلوبير) الى أمه (مراسلات ٢ ، ص ٢٦٩) . وقال (جيمز) : « ان المرء ليصاب بالرعب . . . فنيّاً ، من التأملات المستثارة » (ف ر ، ص ٢٧) . يرى (ڤيڤيان) وهو شخصية ابتكرها (وايلد)[٧] في محاورة تدهور الكذب أن الحياة مثل « مذيب يفتّت الفن ، وعدو يخرّب داره » . إن الكاتب في مثل هذه الحالات يعرّض نفسه لتهمة رفض الحياة . لكن الذي يرفضه فعلا هو الفن الملوّث ، الفن المحروم من امتيازاته ، الفن الذي تعقل لسانه سلطة (الفطرة السليمة) والواقعية الوضعية والقويمة . وهكذا تضل الاساءة طريقها ، فالحياة لا تحتمل المذمّة . والواقع أن من السهل علينا أن نرى أن جميع الافتراضات عن قيمة الفن يجب أن تدخل في النهاية ضمن قيمة

الحياة ، وهي الاصطلاح الاشمل : فالنقيضة الشكلية (كما أسلفت القول) إن هي الا وسيلة بلاغية ، يراد منها أن تحمي الفن ـ لمصلحة الحياة ـ من المضايقات غير المعقولة من الحياة نفسها ، في لهفتها على ما تحرص عليه .

ومن التناقض الظاهر أن الواقعي ، وهو يطلق على لسانه صيحة (الحياة) هو الذي يطلق المذمّة في الواقع ، مذمّة الحياة بقوله إن من الممكن تمثيلها ، مذمّة الفن بقوله إنه تمثيل ، مذمّة الاثنين معاً في رؤيتهما فيَ تناسب مغلوط احدهما تجاه الآخر . يقول (ستيفنز) إن « أغلب ما يمثل الحياة اليوم ، بما في ذلك آلة التصوير ، ينكرها بالفعل » ؛ وبهذا المعنى تكون « الواقعية ، افساد الواقع » (آب ، ص ١٧٦ ، ١٦٦) .

(٢)

يبدو إذن أن اكثر المواقف حكمة هو ذلك الذي يعترف باختلاف أنماط الفن والحياة وأوصاف العلاقات بينهما ، ونوع (الواقعية) الممكن بلوغها عن طريق هذه العلاقة ، مع إدراك عامدٍ واعٍ لما ينطوي عليه من ممكنات ومستحيلات . يصف (أ . أ . مندلو) في كتابه الزمن والرواية كيف أن الادب (يحاول أولاً عكس الواقع بما يسعه من اخلاص واكتمال ، واذا يقنط من المحاولة ، يجتهد أن يستحضر الشعور بواقع جديد من عنده) (ص ٣٩) . على الفنان أن يعيش في مملكة خلقت من هذا

القنوط : ومثل الملاك الساقط ، يجب أن يعترف لنفسه بعدم امكان محاولة العودة الى السماء ، ليجرب العيش ثانية بالضمير والطاعة دون غيرهما . لان تحكُم في الجحيم خير من أن تخدُم في الجنة : لقد عاد الى الوعي ، وعليه أن يتقبّل عقوبات وامتيازات وضعه الجديد . الفن أثر من عدم نقاء وضعية الانسان ، اذا أحبّ المرء طبيعته الهاوية ، حيث تحطمت البراءة الاولى بفعل معرفة النفس[٨] ، وانقلب الاطمئنان الى حالات من التشوّف وعدم الرضا في الوعي المتأمِّل. (يشكّل فعل ادراكِ الذات بالنسبة الينا المصدر والمبدأ لجميع ما لدينا من معرفة ممكنة) (كولردج ، سيرة أدبية الفصل الثاني عشر ، المسألة العاشرة) . لذلك ليس من المعقول ان نتوقع من الفنان أن يكون على شيء من عدم الوعي ، وأن ينقلب الى حالة من البراءة الفريدة ؛ لكن من المؤكد أن أهداف الواقعية الساذجة يمكن تفسيرها بهذه الشاكلة . يصف (والتر أونك) في مقالة قصيرة فذّة كيف أن الاستعارة تقدّم نوعاً من الترضية لهذا الحنين العقلي الى مرحلة ما قبل الثنائية في الوعي (الاستعارة والرؤ ية المزدوجة في كتاب البربري في المنطوى ، نيويورك ١٩٦٢ ، ص ٤١ - ٨) ؛ لكن الواقعي المتزمّت - و الروائي الجديد - يرفض الاستعارة بوصفها مكيدة في سبيل تخفّيه العنيد بعيداً عن نور العقل .

تعتمد الواقعية في مرحلتها الواعية على ادراك ما تنطوي

عليه من تعقيد في حين تستمد واقعية الضمير كل قوتها من يسرها . يورد (والاس ستيفنز) قولاً طريفاً آخر في (التمهّلات) : « الايمان الأخير أن تؤمن بخيال ، تعلم أنه خيال إذ ليس ثمة غيره . والحقيقة الفذّة أن تعلم أنه خيال وأنك تؤمن به راغباً » (آب ، ص ١٦٣) . كما أشار كولردج في صيغته عن (استيقاف عدم التصديق رغبة) ، تكون صفة الرغبة في التصديق / او الايمان / هي التي تسبب الفرق : الفرق بين الايمان اليسير ، الذي دُفع الى تجاهل جميع المشاكل ، و (الايمان الأخير) الذي سبق عمداً خلال تلك المشاكل وتعلّم منها ؛ بين حقيقة فجّة طوع البنان ، يمكن التلويح بها مع اي شعار يرفع ، و (حقيقة فذّة) هي نتيجة تعاون مستنير بين الكاتب والقاريء .

عندما يستدعي الكاتب وعي قارئه بظروف كتابه ـ كما يفعل (ستيرن)[٩] في رواية تريسترام شاندي ، اذ يكاد يقحم القاريء في عملية الكتابة نفسها : وهنا نذكر استنجاده بالقاريء ليعين في إزاحة (العم توبي) عن السلّم ـ يكون ذلك نتيجة ممارسة الكاتب وعيه على ما يكتب بشكل مستمر . لا يحدث شيء بالمصادفة : ولا يمكن الحديث عن كتاب (يكتب نفسه) . زعم (شنفلوري) أنه كتب العديد من القصص من دون أن يعرف ما كان يفعل (**الواقعية** ، ص ٦) . ما أبعد هذا الكلام عن حالة (جيمز) الذي كان يمعن النظر في كل (ما استدق من

مسائل) عند كتابة رواياته ، (الى حد ظلال الايقاع او موضع الفاصلة) (ف ر ، ص ٣٤٥) . إن الواقعي الساذج ، الذي ينقاد بنور ضميره ، يحاول تجاهل عملية الخلق الحقيقية جهد المستطاع : وقد يحس المرء بما يشبه النفور من فكرة الجلوس الى المكتب من أجل الكتابة . لكن الواقعي المستنير يعلم أنه لا يقاد الا بنور عقله ، لذلك تتخذ العملية نفسها أهمية كبرى ـ أهمية أكبر ، كما كانت تبدو أحيانا في نظر (جيمز) ، من النتيجة العرضية :

> ثمة قصة بطل الكاتب ، وتليها ، بفضل العلاقات الحميمة بين الاشياء ، قصةُ قصةِ الكاتب نفسها . يخجلني أن أعترف ، لكن اذا كان المرء كاتب درامه فالمرء كاتب درامه ، وهذا الخلط الاخير قد يبدو لي أحيانا أنه فعلاً أكثر موضوعية من الاثنين .

(ف ر ، ص ٣١٣)

ليس من باب عدم الاحترام ، إذن ، أن يتحدث (جيمز) عن (لعبة الفن) ويشير الى (متعة) التأليف ، رغم أن (ف . ر . ليفز) قد يؤكد أن مثل هذه المواقف تدل على ما لدى(جيمز) من (اهتمام غير متناسق بالاسلوب) (التراث العظيم ، طبعة پيرگرين ، ١٩٦٢ ، ص ١٨٨) . عندما يؤكد (جيمز) على (بهاء الجهد المتأصل) بهذه الطريقة فان قوله يؤدي الى

« الايمان الاخير » و « الحقيقة الفذة » (ف ر ، ص ٢٨٧) .
ومرة اخرى ، تتعلق المسألة بالنظر الحكيم في امكانيات الفن ، الى جانب امكانيات الحياة . « لا تقف العلاقات عند حد في الحقيقة وبصورة عامة ، والمشكلة الفذة أمام الفنان هي أن يرسم ، بطريقة هندسية تختص به ، الدائرة التي بداخلها يبدو على تلك العلاقات أنه يسعدها التوقف » (ف ر ، ص ٥) إن ادراكنا « المشكلة الفذة » وسرورنا بحلها ، يشكلان حافزاً اضافياً نحو إيمان يمكن أن يُرى كأنه « ينبع من عقيدة واعية مشذبة ، تفتقر الى فن او قياس » (ف ر ، ص ١٧١) ؛ ايمان يدرك ويقبل راغباً بان الحقيقة المرتجاة خيال : حقيقة مصنوعة ، لا حقيقة أفسدها التمثيل . وعلينا حسب صيغة «روبرت سكولز» أن نقبل « زيف الحقيقة وحقيقة الزيف » (الملفِّقون ، ص ٢٠).

(٣)

على المرء ان يستخلص انه ، في المجال النظري ، حيث ترسم خطوط النقد ، قد أصبح معنى الواقعية من الشمول بحيث يتضمن بلوغ الحقيقة وخلق اليقين ، مهما كان سبيل الوصول الى ذلك ، رغم أن عليه ان يدرك أن مثل هذه الحذلقة لم تؤثر كثيرا في الاستعمال الجاري ـ الذي ما يزال يرى في الواقعية صورة قريبة للخبرة المألوفة .

ان الميل الى فك التحديد في صفة الواقعية يمكن ملاحظته حتى في القرن التاسع عشر ، كما مرّ بنا ؛ ولكن عند المنظِّرين المحدثين يكون ذلك هو التطور الوحيد الممكن ، يغتنم (هاري ليفين) هذا (المنظور الموسَّع) ليذهب الى القول « ان جميع الكتّاب الكبار ، على قدر ما يلتزمون بنظرة ناقدة باحثة مدققة تجاه الحياة كما يعرفونها ، يمكن احتسابهم في الواقعيين » (ب ج ، ص ٨٣) . ويذهب (آرثر ماكداول) الى أبعد من ذلك نحو نتيجة تتسم بالنسبية ، مهملا جميع « مؤهلات » الواقعية : تصرّ الطبيعية ان الفن (يجب أن يفصَّل على نمط بعينه ، في حين تكون الواقعية ، او يجب ان تكون ، مهيأة لجميع مظاهر الفن الممكنة) . تغدو الواقعية لا اكثر (ولا أقل) من شيء لابد منه في المغزى الفنيّ (**الواقعية** ، ص ٢٤ ، ٥٠) . وقد يكون أوضح دليل على الحاجة لتبنّي موقف نسبي ما يقدمه (اريك آورباخ) على غير قصد في كتابه **المحاكاة** (١٩٤٦ ، الترجمة الانكليزية ١٩٥٣) . كان غرض (آورباخ) في دراسته الفذّة (تمثيل الواقع في الأدب الغربي) التوكيد ، لاغراض مثل هذا التمثيل ، على أفضلية الاساليب الواقعية العائمة في ارهاصات الآداب السابقة قبل أن تجد التعبير الكامل في الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر . (اذا كانت الواقعية الجادة في العصور الحديثة غير قادرة على تمثيل الانسان خارج حدود الواقع الشامل ، سياسيا واجتماعيا واقتصاديا وهو أمر

ملموس ودائم التطور فان «ستندال» هو المؤسس » (ص ٤٠٨) . لكن حدود المدى في الكتاب - « المنظور الموسَّع » لديه - يجعل «آورباخ» يكشف قصور هذا التعريف . تهتز نظريته أولاً بفعل « النقيضة المذهلة في ما يدعى واقعية «دانتِه» ، «واقعية تولَج في أبديّة لا تتغير» وهي تختلف عما يبدو ويحدث على الأرض، لكنها مع ذلك تتصل به بعلاقة ضرورية ومحتمة بشكل دقيق » (ص ١٦٦ ، ١٦٩ ، ١٩٦٧) . إن القبول بأنواع مختلفة من العلاقة هو ما يبعث التصدّع في القالب . ثم تأتي المشاكل عند شكسبير : « انه يعانق الواقع لكنه يسمو عليه . . . بطريقة واضحة بشكل مميز لكنها واقعية بشكل مخطيء » ؛ « إن غنى المستويات الاسلوبية التي تنطوي عليها المأساة عند شكسبير تذهب أبعد من الواقعية الفعلية » (ص ٢٨٨ ، ٢٩٠) . وقد يقول المرء ان ذلك من سوء حظ « الواقعية الفعلية » اذا كان من الضروري تحديدها بما لا يمكن أن تنطوي عليه . وربما كان اكثر أهمية أن «ڤرجينيا وولف» كذلك تبدو غير مستساغة : فروايتها نحو المنار انما « تشارف تخوماً أبعد من الواقع » ، حيث « نقوم بمحاولات لسبر غور واقع اكثر واقعية وأصالة وعمقا » (ص ٤٦٩ ، ٤٧٧) . عندما يستخدم «آورباخ» عبارات مثل « أبعد من الواقع » و « واقع اكثر واقعية » يواجه الصعوبة التي وصفتها في الفصل الاول ، وهي افتراض واقع يجب أن يتطابق معه تمثيل واقعي . وتكون الطريقة

الوحيدة لتجنّب هذه الصعوبة في تجنّب فكرة التطابق ، والنظر الى الوضوح والحقيقة في العمل نفسه بمثابة المعيار الصّحيح للواقعية . ويقوم (آورباخ) بذلك فعلاً في معرض حديثه عن (هوميروس) : ان ما يؤخذ غالباً على هوميروس بأنه كذّاب لا ينال شيئاً من تأثيره ، اذ ليست به حاجة لان يقيم قصته على واقع تاريخي ؛ فالواقع لديه فيه كفاية من قوة بحد ذاته ؛ فهو يوقعنا في شراكه ، وينسج حولنا شباكه ، وذلك يكفيه . وهذا العالم « الواقعي » الذي يستدرجنا إنما يقوم من أجل ذاته ، ولا ينطوي على شيء غير ذاته . . . (ص ١١) .

لا شك أن هذا القول يفصل الكلمة عن سياقها التاريخي ـ بل يريد منها أن تصير كلمة جديدة ـ لكن هذه هي الطريقة الوحيدة لانقاذ الكلمة مما يحيط بها من جدل وحملها الى نوع من الفائدة العامة . وقد نبقى على وعي بالادعاءات التاريخية للواقعية ، التي تشبه واجهة (الحانوت المغلق) ؛ بل ان علينا أن نبقى كذلك . ان مقالة (رنيه ويليك) عن مفهوم الواقعية ، مثلا ، تتميز بطابع تاريخي ، فهو يكتب عن الواقعية بوصفها طريقة ، « طريقة ، تيار عظيم له حدوده المعلومة ، نواقصه ، أعرافه » . لكنه لا يستطيع التخلص من نتيجة نقدية : « بالرغم من ادعاء الواقعية أنها تتغلغل مباشرة الى الحياة والواقع نجدها لدى التطبيق تتّسم بمجموعة من الاعراف والطرائق والاستثناءات . . . وتكون نظرية الواقعية في النهاية نظرية

جمالية رديئة لان الفن جميعه « خلق » وهو بحد ذاته عالم وهمٍ وأشكالٍ رمزية » (**مفهومات النقد** ، ص ٢٥٤ ـ ٥) .

يجد المرء نفسه إزاء وضع متناقض . لقد فقدت نظرية الواقعية منزلتها ؛ ويتحدث (روبرت سكولز) عن اولئك الذين (يواصلون الكتابة بهياج) في الاطار الواقعي ـ الطبيعي مثل (دجاج عديم الرؤوس لا يحس بنصل المقصلة) (**الملفّقون** ، ص ٢١) . لقد أُعيد تعريف الكلمة بأشكال شتى بفعل دافع نظري جديد ، يجد في الكلمة (**شيئاً لا بد منه في المغزى** الادبي) . لكن التعريف القديم ما زال يحكم الكلمة في الاستعمال العام (على أغلفة الروايات وفي الصحافة الاسبوعية) غير عابىء بانهيار الاساس النظري . وقد لا يكون في هذا تناقض ، بل دليل على الفجوة المحتومة بين أفضل ما بلغته معرفة او تفكير وبين ما جرت العادة على قبوله . وليست الواقعية أول كلمة تعرضت للاسوأ ، بأفضل ما في العبارة من معنى .

كلمة حول الواقعية الاشتراكية

لقد حاولتُ أن أجعل هذه الدراسة القصيرة تتدرج بشكل عام ، وذلك بغية الوضوح ، فبدأت بفكرة يسيرة مقصورة عن الواقعية لانتهي بأخرى شاملة اكثر تعقيدا . وربما لم أسلم من خطر التمويه في أثناء ذلك ـ فتاريخ الافكار لم يجر قط على نظام . فمن الصحيح ، مثلا ، أن ثمة تأييداً مجدّداً في الوقت الحاضر لنوع من الاتفاق المؤجل مع الواقعية أجد أنه ينطوي على تبسيط بالضرورة ـ وربما كان ذلك تحت تأثير الفلسفة الظواهرية[1] ، في محاولتها الوقوف بوجه ما دعاه ‹إيهاب حسن› « مصدر الاغراب في الذهن ، جنون الغرب بفلسفة ديكارت » (**دراسات في الادب المقارن ١** (١٩٦٤) ص ٢٦٨) . قد يشير المرء في مجال الشعر ، الى انتاج ‹وليم كارلوس وليمز›[2] مصداقاً لقوله (لا أفكار الا في الاشياء) ، والى ‹كاري سنايدر› في أشعاره ذات التوقيعات السالبة ؛ وفي الرواية الى **الرواية الجديدة** عند ‹آلان روب ـ گرييه› حيث

توصف الاستعارة بالمروق وتجتمع الاشياء تارة أخرى لتثقل على الخيال . ويتبع ذلك في النقد ما نجده عند أمثال (جي . هيليس ميلر) في كتابه **شعراء الواقع** (١٩٦٦) حيث يقول (على الذهن أن يمّحي أمام الواقع) (ص ٧) ، وعند (سي . ك . ويذرهيد) في كتابه **حافة الصورة** (سياتل ، ١٩٦٨) الذي يدافع عن الحرفية الجديدة عند (وليم كارلوس وليمز) و (ماريان مور)[٣] كردة فعل على تحولات الرمزيين المتكبّرة ، وعند (دينس دونوهيو) في كتابه **العالم العادي** (لندن ، ١٩٦٨) الذي يقترح استرجاع (قدر مناسب من الحقيقة) للأدب . ويسهل على القاريء الذي يعنيه الأمر تعديل أي اختلال في ما اقدّم من نقاش بالرجوع الى هذه الكتب : وجميعها تخلق او تشجع مناخاً (يتلاشى الفن فيه عائداً الى الحياة) (هذه عبارة (د . ج . انرايت) في قصيدته : العجوز يسترجع رشده) .

والاهم من ذلك أنني لم استطع في المسار الرئيس للمناقشة أن أتناول في يُسر تطوراً حديثا مهما ، هو الواقعية الاشتراكية ، واقعية السُّنّة الماركسية . فلئن كانت الطبيعية الوجه المتصلب للواقعية تكون الواقعية الاشتراكية الوجه المتصلب لما كان يدعى (الواقعية النقدية) عند بعض الروائيين في القرن التاسع عشر ، وبخاصة (تولستوي) والمقصود بعبارة (الواقعية النقدية) (وهي عبارة مستقاة من الفلسفة تارة اخرى) تصوير واقع معاصر لا يتصف بالترفّع والحياد ، كما نجد عند

(فلوبير) ، بل يتغذى بمعتقد أخلاقي بعينه . ومن الجدير بالاهتمام أن (ارنست ′جي . سمنز) قد وصف (تولستوي) بعبارات مثل : (ضمير روسيا . . . ضمير العالم . . . ضمير الانسانية′) (في كتاب **ليو تولستوي** ، بوستن ، ١٩٤٦ ؛ نقله ويمزات وبروك في كتابهما **النقد الادبي** ، ص ٤٦٢) ، ويقوم دعاة هذه الواقعية الجديدة المتزمّتة باللجوء الى (تولستوي) كما لجأ الواقعيون الاوائل الى (بلزاك) و (ستندال) ليضيفوا وزناً على آرائهم . ويأتي هذا الوزن مباشرة من وثيقة تعمّد (تولستوي) التأخر في نشرها : **ما الفن ؟** بما فيها من رفض لا يلين لاكثر ما يعد من قبيل الفن (بما في ذلك شكسبير وبتهوفن) فيصفه بالفساد ، وبما فيها من اصرار على الفن اليسير عن المشاعر اليسيرة التي يجب ان تتخذ مكانها وتساعد في توفير الاخوّة بين البشر . كان التوكيد عند (تولستوي) اخلاقياً دينياً (غير مختلف عما لدى جورج اليوت) ؛ لكن التوكيد في الواقعية الاشتراكية سياسي جميعه . يوضح (جورج لو كاش)[٤] في كتابه **معنى الواقعية المعاصرة** (١٩٥٧ ، الترجمة الانكليزية ١٩٦٢) ان الواقعية الاشتراكية تقوم على تفريق صارم بين تزييف الذاتية وتقويم الجدل الذاتي ـ الموضوعي :

> لذلك نصل الى تفريق مهم : كاتب ذي ميول حديثة يطابق بين ما هو خبرة ذاتية بالضرورة والواقع كما يوجد ، فيعطي صورة مشوهة عن الواقع بشكله الكلي

(وتشكل ‹ ڤرجينيا وولف ›[٥] مثالاً على التصرف في ذلك). وثمة الواقعي ، بما لديه من تجرّد نقدي ، يضع ما هو خبرة مهمة ، حديثة على وجه التخصيص ، في سياق أوسع ، فيعطيها من التوكيد ما تستحقه كجزء من كلٍ موضوعي أكبر .

تذكر ‹ ڤرجينيا وولف › هنا بشكل خاص ، لكن ‹ جويس › و ‹ كافكا › يشكلان عند ‹ لوكاش › خير الامثلة على (تخفيف الواقع) في الكتابات التي تنحو منحى الحداثة (ص ٢٥) . وهو يضع النظرة (الراكدة الحسية) نحو الحياة عندهما قبالة النظرة (الناشطة المتطورة) عند ‹ توماس مان ›[٦] (ص ١٩) .

اذا كانت الواقعية الاشتراكية تقدم توفيقاً أصيلاً بين الذاتي والموضوعي فانها تستجيب للمُثل موضوعة البحث في الفصل الثالث : وقد يمكن كذلك وجود موازٍ بعيد الاحتمال مع السوريالية ذاتها ـ وهي موضع نفور خاص لدى الواقعي الاشتراكي ـ اذ تؤمن (بمستقبل التوفيق بين هاتين الحالتين : الحلم والواقع ، على ما يظهر بينهما من تناقض ، في نوع من الواقع المطلق) (بريتون ، **بيانات السوريالية** ، ص ٢٧) . لكن التوفيق وهمي في الواقعية الاشتراكية ، أو هو في الاقل مصطنع ، لان (الواقع المطلق) الذي سوف يظهر في العملية الجدلية مسألة مقررة مسبقاً ؛ فيجب أن يكون واقعية اشتراكية ،

تنسجم مع مثال سياسي . يقول (لو كاش) ان (غياب المعنى ينزل بالفن الى الوصف الطبيعي) (ص ٣٦) ؛ والمعنى الذي يغذّي الوصف يجب أن يكون الرؤ ية في مجتمع اشتراكي . قال (زدانوف) في (مؤتمر كتّاب عموم السوڤيات) الاول عام ١٩٣٤ إن على الكاتب أن يصف الحياة (ليس على أنها محض « واقع موضوعي » وحسب . . . بل في تطورها الثوري) ؛ وقد سبق (ماكسيم گوركي) أن قال ان (الرومانسية الثورية) يحتمل أن تكون تسمية أخرى للواقعية الاشتراكية (التي لا يقتصر غرضها على وصف الماضي بعين ناقدة ، بل السعي أولاً لتقوية الانجازات الثورية في الحاضر ، ولبلوغ نظرة أوضح عن الاهداف السامية في المستقبل الاشتراكي) (في ووأح ص ٤٨٧) . وهكذا يرى (لوكاش) أن (الفهم الجمالي الصحيح للواقع الاشتراكي والتاريخي شرط أساس للواقعية) ؛ رغم أن هذا الشرط الاساس سيغدو غير ضروري ، لان (المجتمع سوف يبلغ حالة لا يمكن أن يصفها بشكل وافٍ الا الواقعية الاشتراكية) (ص ٩٧ ، ١١٥) . الواقعية الاشتراكية صحيحة (بالتعريف) (ص ١٠٠) ؛ لقد سقطنا في دوامة جزمية محيّرة جداً . فالواقعية الاشتراكية تستعيد الموقف المتزمت الذي وافق عليه أفلاطون في الجمهورية ، والذي يسوّغه كونه جزءاً من نظرية سياسية حديثة ، تفرضها سلطة تعتقد أنه شيء لا يمكن تحديه . يرفض (لو كاش) مرادف (الرومانسية الثورية) ، لكن

عبارة (گوركي) تفيد في تذكيرنا أن الواقعية الاشتراكية هي في الحقيقة مفرطة المثالية في ادعاءاتها ، بعيدة عن كونها موضوعية بشكل هاديء او بشكل ناقد أيضاً .

وهكذا ينزع الاصطلاح كفاءته تلقائياً عندما يفهم بشكل صحيح . يقول (لو كاش) إن (الوصف الحقيقي للواقع لا يحتل مكاناً مركزياً في أية نظرية جمالية كما هو الحال في الماركسية) (ص ١٠١) ، ولكن هذا محض إطناب ، لان نسبة الحقيقة مقصورة على الواقع الماركسي . فالواقعية الاشتراكية اذن تكتشف تشتيتاً جديداً لكلمة الواقعية ، يتميّز عن واقعية الضمير كما يتميز عن واقعية الوعي في ما قدمت من تحليل .

هوامش المترجم

تصلني بين حين وآخر ملاحظات من قرّاء جادين وأساتذة أفاضل يطلبون مني زيادة الهوامش والشروح في أجزاء (موسوعة المصطلح النقدي) . وأنا لا أرى بأساً في ذلك ، شريطة الا يكون في زيادة الهوامش تجاوز على المهاد الثقافي لدى قراء آخرين ، اكثر حظاً من غيرهم . وثمة رسالة طريفة وردتني من أحد المتأدبين في بلد عربي شقيق يقول فيها : « نحن لا نعرف الكثير عن آيسخيلوس وسوفوكليس ويوريپيدس ؛ ولا عن فلاسفة القرون الوسطى ومذاهب الرسم في فرنسا . . . فلماذا لا تلخص لنا أعمال هؤلاء أينما وردت . . . ولماذا . . . » . . . نستغرب هذا الطلب ؟ الرجل جاد في دعواه وأنا أحترم صدقه . لكن بين الاقلال من الهوامش والافراط فيها يقع الطريق الذهبي ، والسير عليه نعمة ، لا يلقّاها الا كل ذي حظ عظيم .

١ ـ مقــدمـة

(١) هنري جيمز (١٨٤٣ ـ ١٩١٦) من أشهر الروائيين الاميركان . درس القانون في (هارڤرد) وتحول إلى الادب ، أقام في انكلترا بعد عام ١٨٧٦ وأصبح مواطناً بريطانياً عام ١٩١٥ . من أهم موضوعاته في الرواية مقابلة البراءة عند الاميركي تجاه الحذلقة والتراث الحضاري عند الاوروبي . من رواياته (أهل بوستن) و (السفراء) .

(٢) ڤيكونت رنيه فرانسوا ده شاتوبريّان (١٧٦٨ ـ ١٨٤٨) مؤسس الرومانسية الفرنسية . زار أميركا عام ١٧٩١ ، وأقام في انكلترا حتى عام ١٨٠٠ . كان ملكياً في السياسة واصبح وزير الخارجية لبلاده عام ١٨٢٣ وبقي ناشطاً في السياسة حتى عام ١٨٣٠ . مؤلف (عبقرية المسيحية) و (ذكريات من وراء القبر) ، نشر عام ١٨٥٠ . جورج دواميل (١٨٨٤ ـ ١٩٦٦) مؤلف فرنسي اشتهر بروايته (دورة سالاڤان) حيث يكون البطل سالاڤان غير قادر على الانسجام مع المجتمع . مارسيل پروست (١٨٧١ ـ ١٩٢٢) روائي فرنسي ، كان في شبابه يصحب رجال الفكر والمجتمع حتى عام ١٩٠٥ حيث انكفأ على نفسه ليكتب رواية تقوم على السيرة الذاتية بعنوان (بحثاً عن الزمن المفقود) وصلت ١٦ جزءاً بين ١٩١٣ ـ ٢٧ وكان لها أكبر الاثر في الروائيين المعاصرين بما فيها في دقة التحليلات النفسية والحسية . جول رومان (١٨٨٥ ـ ١٩٧٢) روائي فرنسي اسمه الحقيقي (لوي فاريگول)

كتب رواية في ٢٧ جزءاً بعنوان (اصحاب المقاصد الطيبة) وذلك بين (١٩٣٢ ـ ٤٦) انتخب بعدها عضواً في الاكاديمية الفرنسية .

(٣) هارولد پنتر (١٩٣٠ ـ) واحد من شباب المسرحيين في انگلترا واميركا ممن بدأوا الكتابة المسرحية للتلفزيون ، تتميز اعماله بتكرار الحوار ، اشتهر بمسرحية القيّم .

(٤) الواقع Reality وصفة الواقعي Real ، من مشاكل الترجمة الدقيقة الى العربية ، لأن الكلمة الاولى يمكن أن تقابلها كلمة (الحقيقة) وهي الترجمة الوحيدة لكلمة Truth بمعناها الفلسفي المخصوص ، كما يرد في (جمهورية افلاطون) . لذلك ، عندما ترد الكلمة الانگليزية الاولى ، وصفتها ، في سياق غير فلسفي تكون كلمة (واقع ، واقعي) هي المراد ، وما دون ذلك يشترك مع الكلمة الثانية في تأدية معنى (الحقيقة) . والسياق هو الذي يقرر المعنى دائماً .

(٥) القديس توماس ـ آ ـ بيكيت (١١١٧ ـ ٧٠) رئيس أساقفة كانتربري في عهد الملك هنري الثاني الانگليزي . كان بيكيت زاهداً في المناصب وقد ساءت العلاقات بينه وبين الملك حول مسائل الكنيسة ، حتى قام بعض أعوان الملك باغتيال بيكيت في الكاتدرائية ، وكان هياج الشعب والكنيسة نتيجة ذلك مما أرغم الملك على الحج الى ضريح الشهيد بيكيت واعلان الندم ؛ وأصبح الحج إلى كانتربري في العصور الوسطى من أهم الواجبات الدينية في انگلترا ، كما نجد في أهم أعمال (چوسر) الشعرية (حكايات كانتربري) .

(٦) في هذا السياق تكون Reality, Unreality مما يفيد (حقيقة ، لا حقيقة) لان المعنى الفلسفي هو المقصود .

(٧) بيلاطس : في إنجيل يوحنا ٣٨/١٨ (قال له بيلاطس : ما هو الحق ؟) والحق هو الحقيقة في الفلسفة ، وفي جمهورية افلاطون نجد ثالوث (الحق ـ الخير ـ الجمال) .

(٨) هذه المقتطفات من بعض قصائد الشاعر الانگليزي اليسوعي (جيرارد مانلي هوپكنز ، ١٨٤٤ ـ ٨٩) .

(٩) الفلسفة الوضعية : مذهب يرفض فلسفة ما وراء الطبيعة ويرى أن المعرفة جميعاً تقوم على الخبرة الحسية والعلوم الوضعية ، وهو المذهب الذي دعا إليه (أوگست كونت) الفرنسي (١٧٩٨ ـ ١٨٥٧) مؤسس علم الاجتماع .

(١٠) بطليموس : كلاوديوس پتوليمايوس ، عالم اغريقي مصري اشتهر في أواسط القرن الثاني للميلاد ، أسس علم الفلك البطليموسي القائل بان الارض مركز الكون وأن الشمس والكواكب الاخرى تدور حولها . كان هذا القول في الفلك هو الاساس حتى قلبه كوپرنيكوس ، الفلكي الپولندي (١٤٧٣ ـ ١٥٤٣) .

(١١) صاموئيل بيكيت ، كاتب مسرحي روائي ، ولد في دبلن من أصل يهودي عام ١٩٠٦ ، تخرج في (كلية الثالوث) الشهيرة في دبلن ، وأقام في فرنسا منذ ١٩٣٢ وعمل مع (جيمز جويس) في پاريس . صار يكتب بالفرنسية منذ ١٩٤٧ ، واشتهر باولى مسرحياته بالفرنسية (في انتظار گودو) التي مثلت في پاريس عام ١٩٥٢ .

(١٢) ڤتكنشتاين ، فيلسوف نمساوي الاصل (١٨٨٩ ـ ١٥٩١) أستاذ الفلسفة في كمبردج (ورد ذكره في الهامش ٣ ص ٢٣ من الجزء ٥ ـ اللامعقول) .

(١٣) دكتور صاموئيل جونسن (١٧٠٩ ـ ٨٤) أديب انگليزي شهير ، أول من صنف القاموس الانگليزي على أسس تاريخية . كان مرجع الادباء في عصره حتى لقِّب (دكتاتور) الادب والكتابة لانه كان (يفرض) ذوقه فيهما .

(١٤) وليم بتلر ييتس (١٨٦٥ ـ ١٩٣٩) شاعر ومسرحي ايرلندي ، كان أحد زعماء حركة التحرر الايرلندية ، أسس عام ١٩٠١ (جمعية المسرح الايرلندي) . حاز جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٢٣ .

(١٥) وليم دين هاولز (١٨٣٧ ـ ١٩٢٠) روائي وناقد اميركي ، عمل بالصحافة وصحب (مارك توين) . يدافع عن الواقعية في كتابه (النقد والرواية ١٨٩١) يؤمن بالاصلاح الاجتماعي والاشتراكية .

(١٦) بنديتّو كروچه (١٨٦٦ ـ ١٩٥٢) ناقد وفيلسوف ايطالي ، اشتهر بكتابه

(فلسفة الروح) الذي ظهر بأربعة اجزاء ١٩٠٢ ـ ١٧ . اصبح وزير التربية ١٩٢٠ ـ ٢١ ، وعاش في عزلة تحت النظام الفاشي .

(١٧) الاخوان إدمون وجول گونكور (١٨٢٢ ـ ٩٦) و (١٨٣٠ ـ ٧٠) الفرنسيان اشتركا في كتابة النقد الفني والروايات حسب المذهب الطبيعي ، وتصور (مذكرات الاخوين گونكور) في تسعة أجزاء (١٨٨٧ ـ ٩٦) مجتمع باريس . أسس إدمون (أكاديمية گونكور) التي تمنح جائزة سنوية في الرواية .

٢ ـ واقعيــة الضميـر

(١) شنفلوري Champfleury (١٨٢١ ـ ٨٩) روائي فرنسي ، أول من أرّخ للواقعية ، وتاريخ الفن ، وتاريخ الرسوم الساخرة (الكاريكاتير) وبعض كتّاب الحركة الرومانسية .

(٢) مورجيه (١٨٢٢ ـ ٦١) كاتب فرنسي ، مؤلف (مشاهد من الحياة البوهيمية) التي ظهرت تباعاً بين (١٨٤٥ ـ ٤٩) وكانت أساساً في أوپرا (پوچيني) بعنوان (البوهيمية) . كوربيه (١٨١٩ ـ ٧٧) رسام فرنسي كان ضد جميع أنواع السلطة ، سياسية وفنية . تعرض رسومه واقعية شديدة البروز مما ألّب عليه السلطة السياسية . شارك في (كوميونة پاريس) عام ١٨٧٣ ثم هرب إلى سويسرا حيث مات في عزلة وفقر .

(٣) الپارناسيون: نسبة إلى جبل (پارناسس) المقدس في اليونان القديمة لارتباطه بالآلهة أپولو ، دايونسس وربّات الفنون التسع ، لذا صار رمزاً للرفعة في الادب والفن ، كما اتخذته جماعة من الشعراء الفرنسيين في أواخر القرن التاسع عشر . كان هؤلاء (الپارناسيون) ضد الرومانسية ، ومع الاشكال الدقيقة والصناعة الشعرية .

(٤) فلوبير (١٨٢١ ـ ٨٠) روائي فرنسي اشتهر برواية (مدام بوڤاري) . يؤكد على الموضوعية المطلقة ودقة التعبير . جورج صاند (١٨٠٤ ـ ٧٦) الاسم الذي اتخذته (أورور دُيپان) وهي امرأة غريبة الاطوار كثيرة العلاقات مع

الرجال ، ربما كان الموسيقار (شوبان) اكثرهم شهرة ، وكتبت عدداً من الروايات التي تحتل مكاناً مرموقاً في الادب الفرنسي .

(٥) بحيرة جديرة ، في (كورة الجَدَريّين) كما ورد في انجيل متى ٢٨/٨ ومرقس ١/٥ ولوقا ٢٦/٨ حيث قابل المسيح رجلاً دخلته الشياطين فطردها عنه ، فهربت الشياطين وغرقت في البحيرة .

(٦) يوجين سكريب (١٧٩١ ـ ١٨٦١) كاتب فرنسي في موضوعات مسرحية من كل نوع ووصف ، لقي شهرة على المستوى الشعبي .

(٧) ويسمانس (١٨٤٨ ـ ١٩٠٧) روائي فرنسي ، بدأ من أنصار المذهب الطبيعي في الادب ، ثم انقلب إلى الكثلكة . يتميز أسلوبه بنثر رائق ورمزية صوفية .

(٨) المذهب الطبيعي في الرواية يوصف أحياناً بأنه نوع مفرط من الواقعية ، يرى أن جميع الظواهر توجد في الطبيعة لذا فهي حدود المعرفة الطبيعية العلمية ، ولا وجود للحقائق فوق المستوى الطبيعي . هذا الاساس نجده في دراسة (كونت) للمجتمع ودراسة (تين) للادب .

(٩) أدب الرومانس Romance اسم يطلق على قصص البطولة والمغامرة والحب ، كما ورد في اللغات التي تفرعت عن اللاتينية في القرون الوسطى ، وتتميز بالخيال والغرائب ، وهذا موضوع الكتاب القادم من الموسوعة .

(١٠) ثيودور درايسر (١٨٧١ ـ ١٩٤٥) روائي اميركي اشتهر في الفترة بين الحربين .

(١١) هاري ليفين ، استاذ الادب المقارن بجامعة هارفرد ، تلمذتُ له في دراسة شكسبير . يهتم بالادب الفرنسي بخاصة وبمسرح شكسبير ومعاصريه .

(١٢) إميل زولا (١٨٤٠ ـ ١٩٠٢) روائي فرنسي ، زعيم المذهب الطبيعي ، كتب (روگون ماكار) في عشرين جزءاً (١٨٧١ ـ ٩٣) ويقدم شخصيات (علمية) تحكمها الوراثة والبيئة .

(١٣) ديديرو (١٧١٣ ـ ٨٤) فيلسوف فرنسي بارز من عصر (الاستنارة) كرس

حياته لتحرير (موسوعة المعارف) . تجمع فلسفته تطرفاً في الشك وحماساً للمادية . كتب عدداً من المسرحيات والروايات وكان رائداً في النقد الفني .

(١٤) الكزاندر دوما (الاب ١٨٠٢ ـ ٧٠) كاتب فرنسي نشر العديد من روايات المغامرة والتاريخ مثل (الفرسان الثلاثة) و (الكونت ده مونت كريستو) . ويحمل ابنه الاسم نفسه (١٨٢٤ ـ ٩٥) وهو روائي ومسرحي ، مؤلف (غادة الكاميليا) وهي أساس أوپرا (ڤردي) بعنوان (لاترافياتا) . يوجين سو (١٨٠٤ ـ ٥٧) روائي فرنسي مؤلف (خفايا پاريس) . ڤكتور هُيگو (١٨٠٢ ـ ٨٥) شاعر فرنسي وروائي ومسرحي يعدّ أول الرومانسيين الفرنسيين ، مؤلف (نوتردام پاريس) ، (البؤساء) .

(١٥) بلزاك (١٧٩٩ ـ ١٨٥٠) روائي فرنسي اشتهر بكتابه (الكوميديا البشرية) التي يصف فيها دقائق المجتمع الفرنسي وشخصياته . ستندال (١٧٨٣ ـ ١٨٤٢) كان ضابطاً في جيش ناپليون ، كتب روايات تتميز بالرؤ ية النفسية والعزوف عن البهرجة الرومانسية ، أثار معاصريه عدا (بلزاك) ، اشتهرت رواياته مثل (الاحمر والاسود) بعد وفاته . الفونس دوديه (١٨٤٠ ـ ٩٧) روائي من اقليم پروڤنس بجنوب فرنسا ، اشتهر باسلوب رقيق وهجاء رفيق ، وبخاصة في (رسائل من طاحونتي) .

(١٦) ما قبل الرافائيليين : جماعة من الرسامين البريطانيين تأسست عام ١٨٤٨ تضم روزيتّي ، هولمن هنت ، جون ميليه ، وآخرين ، وذلك احتجاجاً على قيم الرسم التي سادت في عصرهم ودعوا الى الرجوع إلى استلهام الرسامين قبل عصر رافائيل ، اشهر رسام في عصر النهضة الايطالية . انتهى اثرها بنهايات القرن التاسع عشر .

(١٧) ارنست رينان (١٨٢٣ ـ ٩٢) مؤ رخ وناقد فرنسي دعا إلى الطريقة العلمية في دراسة التاريخ والدين ، كتب (تاريخ أصول المسيحية) في ثمانية اجزاء .

(١٨) إيپوليت تين (١٨٢٨ ـ ٩٣) مؤ رخ وناقد فرنسي يؤمن بحتمية كون الانسان نتاج الوراثة والبيئة ، وذلك أساس المذهب الطبيعي . كتب (جذور فرنسا

المعاصرة) في ستة اجزاء .

(١٩) إگناتيوس لويولا (١٤٩١ - ١٥٥٦) قديس اسباني ، مؤسس رهبنة اليسوعيين ، التي تؤمن بأن أتباعها يجب أن يكونوا من جنود المسيح ، حسب عبارة القديس پولص (أفسس ٦/١٠ - ١٧) (البسوا سلاح الله الكامل لكي تقدروا أن تثبتوا ضد مكائد إبليس) . اهتم بالتعليم وتأسيس المدارس في البلاد الاجنبية .

(٢٠) لينايوس (١٧٠٧ - ٧٨) عالم نبات سويدي ، مؤسس تصنيف علم النبات الحديث وصاحب طريقة التسمية الثنائية لاصناف النبات والحيوان . كوڤيير (١٧٦٩ - ١٨٣٢) عالم حيوان وجيولوجي فرنسي يؤمن بالدراسات المقارنة ويرفض نظرية التطور المستمر .

سيلويّت (١٧٠٩ - ١٧٦٧) وزير الخزانة الفرنسي الذي اشتهر بالتقتير والتدقيق الى درجة اثارت السخرية .

سان - سيمون (١٦٧٥ - ١٧٥٥) من رجال البلاط الفرنسي ، كتب مذكرات عن بلاط لويس الرابع عشر في واحد واربعين مجلداً ، فيها طرافة في التحليل النفسي للشخصيات . كان يمقت الطبقة الوسطى الصاعدة في المجتمع الفرنسي .

(٢١) الكونت ده بوفون (١٧٠٧ - ٨٨) عالم طبيعة فرنسي ، كتب (التاريخ الطبيعي) في ٤٤ مجلداً ، وهو صاحب العبارة الشهيرة (الاسلوب هو الانسان) التي ترجمها بعضهم خطأً (الاسلوب هو الرجل) .

(٢٢) الحصان الخشبي ، كناية عن (الحرب خدعة) وهي اشارة الى حصار طروادة في (الالياذة) عندما نجح المحاصرون في صنع حصان خشبي عظيم اختبأ داخله محاربون اشداء ، وفي الليل انسحب المحاصرون عن أسوار طروادة ، فلمح أهل المدينة الحصان العجيب واقتادوه الى داخل الاسوار ، فخرج المحاربون منه وقتلوا الحرس وفتحوا ابواب المدينة وسقطت طروادة .

(٢٣) كعب أخيليس ، كناية عن نقطة ضعف تؤدي إلى الهلاك ، وهي اشارة إلى

البطل الاغريقي أخيليس ، الذي غطسته أمه في النهر المقدس كي لا يناله الموت ، لكنها كانت تمسك الطفل من كعبه فلم يصبه الماء . قتل في حصار طروادة ، كما تذكر الالياذة ، عندما اكتشف البطل پاريس نقطة ضعفه في الكعب فأصاب منه مقتلاً .

(٢٤) تورگنيف (١٨١٨ - ٨٣) الروائي الروسي الذي عني بالمشاكل الاجتماعية وحياة الفلاحين والاقطاع ، واشهر كتبه (الآباء والبنون) .

٣ - واقعيـة الـوعي

(١) ستيفان مالارميه (١٨٤٢ - ٩٨) شاعر فرنسي ، زعيم الحركة الرمزية في الادب المعاصر ، يؤمن بأن الشعر يجب أن يعبّر عن الاسمى ، ويتطابق مع الموسيقى . كان يجتمع إليه مساء كل ثلاثاء عدد من الادباء فأثر في مسيرة الشعر المعاصر والادب في فرنسا .

(٢) فلسفة السمو Transcendentalism أنشأها (كانت) الالماني تقول إن ثمة أنماطاً من الوجود تسمو على الخبرة المبتذلة (ينظر الجزء ٥ من الموسوعة (اللامعقول) ص ١٠ هامش ٣) .

(٣) الشيء الحقيقي The Real Thing يجد القاريء ترجمة هذه القصة في كتاب (ثلاثة قرون من الادب) ج ٣ ، بيروت (مكتبة الحياة - ١٩٦٧) ص ١١٢ . هنا تكون كلمة (حقيقي) أنسب من كلمة (واقعي) -حسب سياق المعنى في القصة . ينظر الهامش ٤ من المقدمة اعلاه .

(٤) أوتو لدڤيك (١٨١٣ - ١٨٦٥)روائي الماني أشاع عبارة (الواقعية الشعرية) في زمانه . يتميز أسلوبه نفسه بالواقعية كما في روايته (بين السماء والارض) .

(٥) لونجاينس : فيلسوف اغريقي من القرن الثالث الميلادي ، قيل انه كان معلم الملكة زنوبيا في تدمر . لكن الدراسة الادبية بعنوان (في الرفيع) قد تعودُ إلى كاتب بنفس الاسم عاش في أواخر القرن الاول للميلاد ، لا يعرف عنه الكثير .

(٦) - سر فيليپ سدني (١٥٥٤ - ٨٦) من كبار شعراء البلاط والحاشية

الملكية ، اشتهر بقصائد حب بعنوان (استروفيل وستيلا) كما اشتهر في الحلقات الادبية في عهد الملكة اليزابيث الاولى (هامش ٤ ، الفصل ١ جزء ٦ من الموسوعة (التصور والخيال) ص ٧٩ ، ١٤) .

(٧) ـ هنري فيلدنك (١٧٠٧ ـ ٥٤) روائي ومسرحي انگليزي اشتهر بالتقليد الهازل لاعمال معاصريه الادبية والسخرية من حكومة (ولپول) مما ادى الى تشريع قانون الرقابة على المطبوعات عام ١٧٣٧ . اشتهر بروايات (جوزف آندروز) و (توم جونز) و (جوناثان وايلد) .

(٨) ـ جورج سانتايانا (١٨٦٣ ـ ١٩٥٢) شاعر وفيلسوف اميركي ، ولد في مدريد وكان استاذاً في هارڤرد لسنوات طويلة ، لكنه عاد الى اوربا عام ١٩١٢ ليستقر في ايطاليا حيث اعتزل في دير هناك . كان أديباً لامعا اشتهرت اعماله رغم طابعها الفلسفي مثل (معنى الجمال) و (حياة العقل) و (تخوم الوجود) . أفضل شعره الغنائيات .

(٩) ـ موندريان (١٨٧٢ ـ ١٩٤٤) رسام هولندي تأثر بالتكعيبيين وطوّر اسلوبا هندسيا غير موضوعي دعاه (التشكيلية الجديدة) . أثر في حركة (باو هاوس) الفنية التي بدأت عام ١٩١٩ في المانيا في تأكيدها على دراسة الفن الى جانب الحرف والصناعات ، بتوجيه (گروپيوس) . يستعمل موندريان الالوان الاساسية في لوحات بخطوط أفقية وعمودية بينها زوايا قائمة .

(١٠) ـ جورج ميريدث (١٨٢٨ ـ ١٩٠٩) روائي وشاعر انگليزي يهتم بالنواحي النفسية والعلاقات بين الفرد والاحداث الاجتماعية .

(١١) ـ إدموند بيرك (١٧٢٩ ـ ٩٧) فيلسوف وأديب ايرلندي كان في خدمة البلاط . من أول كتبه (دراسة فلسفية حول الرفيع والجميل) و (ملاحظات حول الثورة في فرنسا) .

٤ ـ خاتمة

(١) ـ پول كلي (١٨٧٩ ـ ١٩٤٠) رسام تعبيري الماني من أصل سويسري كان مدرساً في (باوهاوس) .

(٢) ـ ڤاسيلي كاندينسكي (١٨٦٦ ـ ١٩٤٤) رسام روسي عاش في المانيا

وساهم مع (كليّ) في تأسيس المدرسة التعبيرية الالمانية في الفن .

(٣) ـ سوزان لانگر ، استاذة فلسفة عرفتها اهم الجامعات الاميركية بعد الحرب العالمية الثانية .

(٤) ـ خداع النظر ، أسلوب في رسم الاشياء تطوّر عنه ما يدعى أحيانا (طبيعة ساكنة) او (حياة جامدة) تظهر فيها الازهار او الفاكهة بشكل يوحي انها حقيقية ، تغري الشخص بمدّ يده ليلمسها .

(٥) ـ تيوفيل گوتييه (١٨١١ ـ ٧٢) شاعر فرنسي ، روائي وناقد ، يتميز شعره بدقة الصنعة والسبك مما اثر في جماعة (الپارناسيين) ، اشتهر برواية (الآنسة ده موپان) .

(٦) ـ ڤيلييه ـ ده ـ ليل ـ آدام (١٨٣٨ ـ ٨٩) كاتب فرنسي تميز بقصص الخيال والرعب . كتب (حواء المستقبل) و (قصص قاسية) .

(٧) ـ اوسكار وايلد (١٨٥٤ ـ ١٩٠٠) الكاتب الارلندي الاصل ، اشهر من مثّل مذهب (الفن للفن) في الادب والنقد ؛ مسرحي ، شاعر ، روائي .

(٨) ـ البراءة الاولى ومعرفة النفس اشارة الى حكاية (العهد القديم) في خلق آدم وإغواء الافعى بالاكل من شجرة المعرفة مما جعل آدم يكتشف أنه يسير عاريا في الجنة . . . وكانت (المعرفة) سبب ضياع البراءة وضياع الجنة وسقوط آدم (سفر التكوين ٣) .

(٩) ـ لورنس ستيرن (١٧١٣ ـ ٦٨) روائي انگليزي ، ارلندي الاصل ، من رجال الدين ، اشتهر بنمط الرواية (العاطفية) .

كلمة حول الواقعية الاشتراكية

(١) ـ الظواهرية Phenomenalism او الظاهراتية ، فلسفة تقول ان الفرضيات عن الأشياء المادية يمكن تقليصها الى فرضيات عن أحاسيس فعلية وممكنة ، او حقائق حسية ، او ظواهر . فالشيء المادي ليس سراً « خلف » المظهر الذي في متناول الخبرة . ولو أمكن معرفة المادي . نشأت هذه الفلسفة في مطالع القرن العشرين .

(٢) ـ وليم كارلوس وليمز (١٨٨٣ ـ ١٩٦٣) طبيب اميركي وشاعر بدأ اهتمامه

بالحركة الصورية في الشعر ثم تحول الى الشعر الحر واستعمال الكلام الدارج ذي المسحة الواقعية الشديدة .

(٣) - ماريان مور (١٨٨٧ - ١٩٧٢) شاعرة أميركية ، قامت بتحرير مجلة (المزولة) بين (١٩٢٥ - ٢٩) التي ساهمت في تطور الشعر الحديث .

(٤) - جورج لو كاش ناقد ادبي ماركسي معاصر من أصل هنگاري .

(٥) - ڤرجينيا وولف (١٨٨٢ - ١٩٤١) روائية انگليزية ، أسست مع زوجها (مطبعة هوگارث) لتشجيع الناشئة من الكتّاب ، تتراوح رواياتها في المستوى ، اهتمت بطريقة (تيار الوعي) في الأسلوب الروائي . ساهمت في حركة المرأة وانتحرت غرقاً .

(٦) - توماس مان (١٨٧٥ - ١٩٥٥) كاتب الماني اشتهر بالقصة والرواية هاجر الى اميركا عام ١٩٣٦ ثم عاد عام ١٩٥٢ . حاز جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٢٩ .

مراجع مختارة

BIBLIOGRAPHY

The literature of realism is very extensive, especially in French, both in source material and critical commentary; the following list pretends to include only a brief selection, chosen for their importance, usefulness, or availability. There is a fuller bibliography in Becker's work (listed below), though, this is neither exhaustive nor always reliable.

PRIMARY SOURCES

I have not troubled to specify an edition of texts which are generally available, but have simply given the date of first publication.

BALZAC HONORÉ DE, «Avant-Propos» to *La Comédie Humaine*, 1842.

BAUDELAIRE, CHARLES, *Oeuvres Complètes*, Paris, 1954.

BRETON, ANDRÉ, *Manifestes du Surréalisme*, ed. J.-J. Pauvert, 1962.

CHAMPFLEURY, *Le Réalisme,* Paris, 1857.
DESNOYERS, FERNAND, «Du Réalisme» in *L'Artiste, 9* December, 1855, pp. 197-200.
DURANTY, EDMOND, *Réalisme,* Paris, July 1856-May 1857.
FLAUBERT, GUSTAVE, *Correspondance,* Paris, 1926-33.
GAUTIER, THÉOPHILE, *Mademoiselle de Maupin,* 1835.
GONCOURT, JULES AND EDMOND DE, *Germinis Lacerteux,* 1864.
GONCOURT, JULES, *Les Frères Zemganno,* 1879.
HUYSMANS, J.-K., *Là-Bas,* 1891.
JAMES, HENRY, *Notes on Novelists,* New York, 1916.
JAMES, HENRY, *The Art of the Novel,* New York, 1934.
MAUPASSANT, GUY DE, *Pierre et Jean,* 1888.
TAINE, HIPPOLYTE, *Histoire de la Littérature Anglaise,* Paris, 1863-4.
TAINE, HIPPOLYTE, *Nouveaux Essais de Critiqueet d'Histoire,* Paris, 1865.
TOLSTOY, LEO, *What is Art?* 1898; trans. Aylmer Maude, London, 1930.
WILDE, OSCAR, *The Decay of Lying,* 1889.
ZOLA, ÉMILE, *Mes Haines,* 1866.
ZOLA, ÉMILE, *Thérèse Raquin,* 1868.
ZOLA, ÉMILE, *Le Roman Expérimental, 1880.*
ZOLA, ÉMILE, *Les Romanciers Naturalistes,* 1881.

SECONDARY SOURCES

AUERBACH, ERICH, *Mimesis,* 1946; trans. Willard Trask, Princeton, 1953.
Classic study sees realism achieved by breakdown of

conventions, from Homer onwards, and fully achieved in nineteenth-century France.

BECKER, GEORGE J., *Documents, of Modern Literary Realism*, Princeton, 1963.

600 pp. anthology from many languages with useful introduction and bibliography: a good starting-point for research.

BECKETT, SAMUEL, *Proust*, London, 1931.

Long essay involves a refined repudiation of the realist-naturalist aesthetic.

BOOTH, WAYNE C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961.

Full study of theory of the novel deals with realism in ch. 2 and passim. See also bibliography (part II c) and references in index.

BORNECQUE, J.-H. and COGNY, P., *Réalisme et Naturalisme*, Paris, 1958.

Excellent short study broken down under intelligible headings. Liberal quotation from primary sources.

CROUZET, MARCEL, *Duranty*, Paris, 1964.

An extensive study whose ample footnotes provide minute documentation of realism «as it happened» in France.

DONOGHUE, DENIS, *The Ordinary Universe*, London, 1968.

Argues on behalf of the «proper plenitude of fact» in literature.

GRAHAM, KENNETH, *English Criticism of the Novel 1865-1900*, Oxford, 1965.

Ch. 2 provides documentation of the English response to the realist experiment.

HONAN, PARK (ed.), «Realism, Reality, and the Novel». A Symposium in *Novel II,* 1969, pp. 197-211.

Conversation between Frank Kermode and others brings the discussion up to date.

LACHER, WALTER, *Le Réalisme dans le roman contemporain,* Geneva, 1940.

Extends the meaning of realism to accommodate, twentieth-century novelists.

LEVIN, HARRY, « What is Realism ? ». in *Comparative Literature, III, 1951, pp. 193- 9.*

Introduces an issue on realism by posing the basic questions.

LEVIN, HARRY, *The Gates of Horn,* New York, 1963.

Study of Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust against a broad background of novel theory.

LUḰACS, GEORG, *The Meaning of Contemporary Realism,* 1958; trans. J. and N. Mander, London, 1962.

Apologia for socialist realism.

MARTINO, PIERRE, *Le Roman realiste sous le second empire,* Paris, 1913.

MARTINO, PIEERE, *Le Naturalisme Français,* Paris, 1923.

Compact studies of theory and practice in these successive movements.

MCDOWALL, ARTHUR, *Realism: A Study in Art and Thought,* London, 1918.

Critical rather than historical account that achieves a very satisfying perspective.

MILLER, J. HILLIS, *Poets of Reality,* Cambridge, Mass., 1965.

Important qualification of symbolist theory.

ORTEGA Y GASSET, JOSE, *The Dehumanization of Art*

and Notes on the Novel, trans. Helene Weyl, Princeton, 1948.
Two brilliant, suggestive essays.

PASSMORE, JOHN, *A Hundred Years of Philosophy,* London, 1957; Penguin ed., Harmondsworth, 1968.
An excellent account of Realism, Critical Realism, and New Realism in Philosophy since 1850.

SCHOLES, ROBERT, *The Fabulators,* New York, 1967.
Builds new theory on the ruins of realism: dedicated to expose «the artificiality of the real and the reality of the artificial».

STEVENS, WALLACE, *Opus Posthumous,* New York, 1957.
Poet's forays into the no-man's-land between reality and imagination.

STROMBERG, R. S., *Realism, Naturalism, and Symbolism,* New York, 1968.
Some make-weight extracts from novels, etc., but other passages provide useful intellectual background to the period.

SYMONS, ARTHUR, *The Symbolist Movement in Literature,* London, 1899.
Pioneering study of the symbolists; still very readable.

TERTZ,ABRAM(pseudonym of Andrci Sinyavsky,) *On Socialist Realism, New York, 1960.*
Critique of socialist realism from the inside.

VOGÜÉ, ÉMILE DE, *Le Roman Russe,* Paris, 1886.
«Avant-Propos» (translated in *DMLR*) the best short introduction of the ninetteenth-century context of realism.

WEATHERHEAD, C. K., *The Edge of the Image,* Seattle, 1968.

Argument for a return to literalism in poetry.

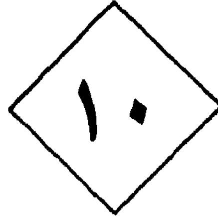
WELLEK, RENÉ, «The Concept of Realism in Literary Scholarship» in *Concepts of Criticism,* New Haven,1963, pp. 222-55.

WILLIAMS, RAYMOND, *The Long Revolution,* London, 1961.

Chs. 1 and 7 offer redefinitions of creativity and realism.

WIMSATT, W. K. AND BROOKS, CLEANTH, *Literary Criticism,* London, 1957.

Ch. 21 deals dismissively with realist aesthetics.



الرومانس

تأليف

جِلْيَنْ بير

THE ROMANCE

By Gillian Beer

المؤلِّفة : السيدة جِلْيَن بير ، ولدت عام ١٩٣٥ ، وهي زميلة بكلية (كَرتن) للبنات بجامعة كمبردج ، ومدرِّسة الأدب الانكَليزي في الجامعة منذ عام ١٩٦٦ . نشرت كثيراً من الدراسات في موضوعات شتى من الأدب الانكَليزي ، وبخاصة في الرواية .

مقتطفان من دكتور جونسن ولويس كارول

لقد قرأتْ ، يا سيدي ، قصص الرومانس القديمة ،
فَسَرَتْ الى ذهنها فكرة عجيبة مؤداها أن المرأة الذكية
يجب أن تعامل حبيبها معاملة الكلب . لذلك ، يا
سيدي ، فقد قالت لي أول الامر اني كنت أغذّ السير ،
وأنها ما كانت تقدر على اللحاق بي ؛ ولما أبطأتُ
قليلاً ، تجاوزتني ، واشتكت أني كنت أتخلف عنها .
وما كنت أريد أن أغدو عبد نزوة ؛ فصممتُ أن أبدأ كما
قصدتُ أن أنتهي . لذلك حثثتُ الخطو ، حتى كدتُ
أغيب عن نظرها . كان الطريق محدداً بالشجيرات على
الجانبين ، لذا كنت واثقاً أنها لن تضيع عنه ، وحسبتُ

أنها ستلحق بي بعد قليل . فلما فعلتْ ، رأيت في عينيها الدموع .

(من كلام دكتور جـونسن في وصف الرحلة الى الكنيسة صبيحة يوم زواجه ، كما نقله بوزويل)

فتحت (أليس) الباب فوجدته يؤدي الى ممر صغير ، لا يزيد على فتحة يدلف منها جرذ ؛ فجثت على ركبتيها ترسل النظر في الممر ، فرأت حديقة ما رأت مثلها عينان . وكم تمنّت لو خرجت من تلك الظلمة فتسير بين تلك الاحواض من يانع الزهر والينابيع البرود ؛ ولكنها ما كانت لتقوى حتى على ادخال رأسها في فتحة الباب . فقالت (أليس) المسكينة في نفسها : « وحتى لو استطعت إدخال رأسي ، فإنه لن يفيد من دون الكتفين . أوّاه كم تمنيت لو استطيع الانطباق مثل التلسكوب ! وأحسب أني أستطيع ، لو عرفت كيف أبدأ . » فكما ترون ، قد حدث مؤخراً كثير من الاشياء غير المألوفة ، بحيث بدأت (أليس) تفكّر أنه لم يبق سوى القليل من الاشياء التي هي فعلاً في حكم المستحيل .

(لويس كارول ، أليس في أرض العجائب ، الفصل الاول)

١

تأريخ وتعريف

بعض الخصائص

لابد لأي تأريخ للرومانس[١] أن يكون سجل فترة انحلال . فالكتابات التي تلحق بها اليوم صفة (رومانس) هي في العادة من الادب الادنى ، مجلات مثل **قصص رومانس حقيقية** أو روايات تجارية خفيفة تتعمد دغدغة أحلام اليقظة . وقصص الرومانس من النوع الأدبي الأدنى ليست بالشيء الجديد . فقد كانت المكتبات المتجولة تغدق سيلاً من أدب تحقيق الرغبات في أواخر القرن الثامن عشر وخلال القرن التاسع عشر ؛ ويبيّن (رچارد هوگارت) في كتابه **فوائد القراءة** (لندن ١٩٥٧) ، وظائف هذه الكتابات الخيالية في مجتمع الطبقات العاملة في أوائل القرن الحالي .

ويبدو لأول وهلة أنه كان في ذهن (چوسر) نوع من الكتابة مختلف تماماً عما نجده في البداية الكئيبة التي تقدم **كتاب الدوقة** إذ يصف نفسه مضطجعاً يعاني أرقاً وحزناً غامضاً ،

فيبحث عن (رومانس) لكي (يقرأ فيطرد عنه الليل) :

فقد حسبت ذلك تسلية أفضل
من اللعب بالشطرنج أو على الموائد .
وفي هذا الكتاب دوِّنت حكايات
وضعها الكتبة في الزمن الغابر ،
ونظمها شعراء آخرون
لتقرأ ، وتبقى في الذهن
يوم كان الناس يحبّون قانون الطبيعة .
وما كان هذا الكتاب يحكي عن أشياء
سوى حياة الملكات ، والملوك ،
وأشياء كثيرة غيرها صغيرة .
ومن بين ذلك جميعاً وجدت حكاية
حسبتُ أنها شيئاً عجيبا .

(٥٠ - ٦١)

يصوّر هذا المقطع في كثير من الوضوح بعض الخصائص الثابتة في الرومانس والعلاقة بين الرومانس والقاريء .

والحكاية التي يقرأها الشاعر منظومة ، تروي قصة كتبت في الاصل في زمن يسبق المسيحية ، (يوم كان الناس يحبون قانون الطبيعة) . والشخصيات في الكتاب أرستقراطية . وهو يقرأ للتسلية ولكي يهرب من حزنه (ليطرد عنه الليل) . (ومن

بين ذلك جميعا وجدت حكاية / حسبت أنها شيئاً عجيبا) :
والحكاية محزنة ، تتناسب مع حزنه فهي لذلك تخفف منه .
والواقع ان (چوسر) اختار (رومانس) عن (سيس وألكيونه) من كتاب (اوڤيد) : **المتحولات** (١١ / ٤١٠ وما بعدها) والصيغة التي يذكر أنه يقرأها موجودة في كتاب (گيّوم ماشو) / ؟ ١٣٠٠ - ٧٧/ بعنوان **حديث النبع العاشق** .

يستدعي نمطُ الرومانس الماضي أو البعيدَ في المجتمع ؛ وهو هنا عالم الوثنية وطبقة النبلاء في الماضي السحيق ، عالم منفصل عن عالم (الكتبة) الذين قد نظموا تلك القصص (في الزمن الغابر) - عالم اكثر انفصالاً حتى عن (چوسر) نفسه ، الذي يقترب منه خلال بعد أدبي مزدوج من الترجمة وإعادة التفسير . كان كتاب (أوڤيد) مصدراً عظيماً لمادة (حب القصور) [٢] ويشير (سي . إس . لويس) في كتابه **رمزية الحب** الى النقيضة في أن (أوڤيد) الذي كان يتظاهر في **فن الحب** أنه يتناول بشكل جاد ما كان مجتمعه يحسبه مسألة تافهة (الحب الجنسي) ، فان كتّاب القرون الوسطى قد تناولوا ما يسوقه من أمثلة بجدية صادقة تكاد تكون دينية . يميل نمط الرومانس الى استعمال وإعادة استعمال قصص مشهورة ، يضمن طابعها المألوف ما يسمح بتقديمها بشكل يحمل تضمينات دقيقة . وتغدو تلك المصادر البعيدة مطوّعة مقرّبة لتصوير الخبرة لأنها تملأ أولاً بأشخاص تحدد عواطفهم وعلاقاتهم بشكل مباشر

وتوصف بالكثير من التفصيلات الحسية .

تقدِّم القصة التي يقرأها (چوسر) في عالم أرستقراطي مرفوع الى درجة مثالية ، يمتليء بالملكات والملوك (ويشير ترتيب ظهور الملكة قبل الملك الى أثر حب القصور الذي سأتناوله في الفصل اللاحق) . لكن الملكات والملوك هم من يمثلنا في الرومانس ، تمثيلهم إيّانا في الاحلام . فصفتهم الملكية تضفي عليهم صفة عالمية . وهم ينعشون شعورنا بالقدرة على كل شيء ، وهو ما تهاجمه دوماً خبرتنا عند البلوغ ، لكنه يتبقّى في مطاوي الشخصية حتى بعد مرحلة الطفولة .

قصة (سيس والكيونه) قصة حب ؛ والحب الجنسي واحد من الموضوعات الكبرى في الرومانس . لكنه لا يتصف بالشمولية بالقدر الذي يُظن أحياناً . ففي بعض نماذج الرومانس ، تكون المغامرة التي تلازم الحب في العادة هي الموضوع الكبير والاساس الذي قد يطبع العمل برمّته . يكون في البحث عن الكنز ، في شكل الكأس المقدسة[٣] او الذهب ، او كنز التنّين ، ما يكفي من الشمول بحد ذاته ، ويقوم هدف البحث مقام هدف الحب . تشكل **مسيرة الحاج** ، **جزيرة الكنز** ، **هوبت** / كائن خرافي / ثلاثة أمثلة لهذا النوع من تغير الرومانس .

يتحدث كتاب (چوسر) عن ملكات وملوك (وأشياء كثيرة.

غيرها صغيرة) . وقد تكون ثمة سخرية لعوب في واو العطف هذه ، لكن إذا تركنا هذه المسألة جانباً ، يتميز الرومانس بانشغاله الكبير بمسائل يومية في العالم الذي يخلق . فأوصاف الملابس والولائم ، والكلاب الصغيرة والمناشف النظيفة ، هي مما يضفي صفة ملموسة على عالم الرومانس المثالي . فهي تجعله حاضراً بشكل محسوس . لكن الرومانس ، مهما علت صفاته الادبية والخلقية ، يكتب أساساً للتسلية (فقد حسبت ذلك تسلية أفضل/ من اللعب بالشطرنج او على الموائد) فهو يستغرق القاريء في تجربة لا يمكن بلوغها عن طريق آخر . وهو يحررنا من مكبوتاتنا ومشاغلنا باستدراجنا كلياً الى عالمه ـ عالم لا يوازي عالمنا بالمرة ، رغم أنه يجب أن يذكّرنا به إذا ما أردنا فهمه على الإطلاق . وهو يتجاوز الحدود التي تحيط الحياة في العادة . عالم الرومانس واسع وشامل ، يقوم على ما ينطوي عليه من قوانين تستحوذ عليه في الغالب . وهو ليس بالعالم المطلق ؛ فهو يضخم ويبالغ في بعض الخصال من سلوك البشر ، ويعيد خلق أشخاص من البشر من هذه المبالغة . وهو يستثني بعض جوانب الخبرة ليتفرّغ عامداً الى بعض الموضوعات حتى تتوهج فتبدو كأنها لهيب الحياة نفسه .

التطور التاريخي

إن الرومانس بوصفه نوعاً أدبياً غالباً ما يرتبط كلياً بالادب

القروسطي . فمن الثابت أن آداب الرومانس القروسطية قد أسست نمطاً كان الشكل الغالب في القصص حتى بدايات القرن السابع عشر تقريباً . لكن الرومانس كانت له سوابق أقدم مما عرفته أوروبا في القرن الثاني عشر ، وحيوية بقيت بعد القرون الوسطى بكثير . فقد كان الاليزابيثيون يرجعون كثيراً الى آداب الرومانس الاغريقية ؛ كما ان قصص (الغرب) والقصص العلمي مما يحسب غالباً في باب التطورات الحديثة عنه .

ولسوف أستقصي في هذا الفصل الطبيعة المرنة في دافع الرومانس وأتوقف طويلاً عند استمرارية الاختلاف الواسع في أشكاله . كان اصطلاح (رومانس) في بداية القرون الوسطى يعني اللغات المحلية الجديدة التي تفرعت عن اللاتينية ، تفريقاً عن لغة المعرفة ، وهي اللغة اللاتينية نفسها . فقد ظهرت الكلمة في صيغ أفعال شتى / بالفرنسية والپروڤنسية والالمانية / لتفيد الترجمة او التأليف باللغة المحلية . وأصبح الكتاب نفسه يدعى (رومانس) عندما يكتب بتلك اللغات . ثم توسع معنى الكلمة ليشمل صفات الادب بتلك اللغات ، تفريقاً عن الادب اللاتيني او الكتب المؤلفة باللاتينية . وهكذا فقد أصبحت كلمة (رومانت ، رومان) بالفرنسية القديمة تعني (رومانس القصور شعراً) ولكنها تعني حرفيا (كتاب شائع) . وكانت الخصائص المرتبطة بأدب اللغات المحلية في ذلك الزمان تتناول الحب والمغامرة وسرح الخيال . يشير الاصطلاح أن الرومانس يجمع

الصفتين (الارستقراطية) و (الشعبية) ؛ فمع أن مادة الرومانس تتعلق بالقصور ، كانت اللغة مفهومة لدى الجميع .

علينا أن ندرك منذ البداية أن ثمة تفريقاً ـ لكنه غير ثابت ـ بين (الرومانس) و (رومانس) كعنصر من عناصر الادب . فتاريخ (الرومانس) مثل التاريخ المختصر الذي قدمته عن اصطلاح (رومانس) يمكن أن يلخص على أنه انتقال من شكل الى صفة . فنحن نتحدث عن (آداب الرومانس القروسطية) وكذلك عن (الرومانس الاليزابيثي) وعن (رومانس) نجده في روايات القرن التاسع عشر . ويجب أن تكون أطياف المعنى في الكلمة واسعة بحيث تضم ترويلس وكريسيدا/ چوسر ، القرن الرابع عشر/ مليكة الجان/ سپنسر ، القرن السادس عشر / وأسرار أدولفو/ مسز رادكلف ، القرن الثامن عشر / ولورد جم / جوزف كونراد ، القرن العشرين وكلها مما يطلق عليه أدب الرومانس . كما يطلق كل من (كيتس) / الشاعر الرومانسي / و(هوثورن) / الروائي الاميركي من القرن التاسع عشر / هذه الكلمة على واحد من أعمالها : إنديمين : رومانس شعرية ؛ الدار ذات الابراج السبعة : رومانس . وربما فهمنا مغزى الرومانس بشكل أفضل إذا نظرنا في أنواع التجربة التي يلح هذا النمط في تقديمها للقارىء من خلال أشكاله المتعددة .

تكمن إحدى المشاكل في مناقشة الرومانس في الحاجة الى تحديد الطريقة التي يستعمل بها هذا الاصطلاح . فيبدو على جميع القصص أنها تشبه الرومانس ، وهذا صحيح بمعنى بعينه ، لأن جميع القصص تطلقنا في عالم خيالي . لكنني قد حددت الوصف بأعمال اعتاد كتّاب آخرون من الفترة نفسها ، او المؤلف نفسه ، على اعطائها صفة (رومانس) . وأنا أؤكد الشرط الاول لأن الروايات الواقعية لدى عصر أو جمهور بعينه تغدو بشكل من الاشكال من (داب الرومانس) في سياق آخر . (ومن أمثلة ذلك پاميلا رواية (رچاردسن) / من القرن الثامن عشر / وروايات (ترولوپ) / من القرن التاسع عشر /) وسبب ذلك أن الرومانس يعتمد كثيراً على بعد بعينه يوجد في العلاقة بين جمهور العمل الادبي ومادته ، فالتعقيدات القانونية في حب القصور تناقش في لغة في متناول الجميع ؛ وقصص الرومانس الاجرامية من نوع (نيو گيت)(٤) كانت تستهوي كثيراً ممن يحترمون القانون ؛ كما أن الروايات عن الطبقات العليا تستهوي جمهور الطبقة الوسطى . فالماضي والبعيد يضعنا على مبعدة من دون فروق طبقية . وفي أحسن أمثلة الرومانس ، كالتي نجدها عن (كريتيان ده تروَي)/ الشاعر الفرنسي من القرن الثاني عشر / يكون العالم المثالي المعروض على مقربة شديدة في الأشكال المعروفة في مجتمع الكاتب بحيث يكون كمالها المتخيَّل مستحيل البلوغ في الحياة . وتبدو تلك الأشكال

الاجتماعية نفسها غريبة وبعيدة بالنسبة الى قراء جاءوا بعده في الزمان .

الرومانس نمط أوروبي ، ومن المستحيل فهم معناه في الأدب الانكليزي إذا لم ندرك أن أعظم كتّاب الرومانس قد كتبوا بلغات أخرى قبل أن يتناوله الكتّاب الانكليز . ويشكل ‹كريتيان› و ‹أريوستو› أهم مثالين . وثمة مسحة من الترجمة الى اللغة المحلية / الانكليزية في هذه الحالة / في أعمال ‹مالوري›[٥] بل في أعمال ‹سپنسر› أيضاً . ومع أني قد قلت إن الرومانس نمط أوروبي ، نجد أنه منذ الحملات الصليبية بدأ يتأثر بثقافة الشرق ، ومنذ القرن الثامن عشر حتى ظهور ترجمات ‹ي . دبليو . لين› بما فيها من براعة ودراسة اجتماعية (لندن ، ١٨٣٩ - ٤١) وبخاصة ترجمته كتاب **الف ليلة وليلة** .

كان الرومانس نمطاً مهماً في الأدب الانكليزي في القرنين الرابع عشر والخامس عشر ؛ في فترة الملكة اليزابيث / ١٥٥٨ - ١٦٠٣ / ؛ وفي القرن الثامن عشر بتدرجه في اتخاذ مكانه مقابل الرواية . وقد أسبغ الرومانس الغوطي[٦] والحركة الرومانسية مغازي جديدة على هذا النمط ، وفي القرن التاسع عشر تطور الرومانس ليتحدى الرواية الفرنسية ذات الطابع الحتمي ، كما أنه انتعش بشكله القديم على يد «ما قبل الرافائيليين»[٧] . ولسوف أناقش كلًا من هذه الفترات بشيء من التفصيل في المقاطع التي تلحق بالمقدمة .

لقد وصل الينا نوعان كبيران من الرومانس ، قد ندعوهما لغرض السهولة النوع الارستقراطي والنوع الشعبي ، يتداخلان حيناً ، وأحياناً يقفان متواجهين . وهما يتصلان بالموضوعات والخصائص نفسها ، لكنهما يختلفان في المستوى . فالرومانس الارستقراطي ، كما نجد عند (مالوري) و (أريوستو) ، يبيّن بوضوح أنه ينحدر من الملحمة ؛ وهو عمل على مقياس واسع تتشابك فيه خيوط قصصية كثيرة . ويميل الرومانس الشعبي الى اليسر والتركيز كما نجد في قصيدة الحكاية[٨] . فهي تقصد أن تروي قصة واحدة . بوسعنا النظر الى **سيروس العظيم** و **هافلوك الدانمركي** ممثلين للنوعين ، لكن ليس من فائدة كبيرة في محاولة وضعهما متواجهين . إن النوعين يشتركان في كثير من الصفات ، وعند النظر اليهما في ضوء التاريخ تغيم الفروق بينهما .

ثمة نقطتا تحول كبيرتان في تاريخ الرومانس في انكلترا ؛ تتعلق كلتاهما بوعي بالذات متزايد حول طريقة استخدام ذلك الشكل . كانت النقطة الاولى يوم نشر ترجمة (شلتن) لكتاب **دون كيخوته**[٩] في ١٦١٢ ، ١٦٢٠ . (وكان (ثيربانتس) قد نشر كتابه في جزئين عام ١٦٠٥ و ١٦١٥) . وكانت النقطة الثانية هي (الانتعاش الرومانسي) الذي جلب معه توجهاً واعياً نحو كل قديم ، كان الطابع الذي يسم كتّاب الفترة الرومانسية في نظرتهم الى الرومانس . وكانت النتيجة في كلتا الحالتين

تحديد مجال الرومانس بالبعيد والمستحيل ، مع تقديم نوع من الوعي المعيق . ولكن في حين كان الموقف نحو الرومانس الذي ظهر بعد (ثيربانتس) مباشرة يميل الى ترسيخ الصفة الشمولية في عالم الرومانس ، فيزيد بذلك من خطر العبث ، أدرك كتّاب الفترة الرومانسية مثل (شليگل) و (كولردج) أن الرومانس يعبّر عن عالم دائم الوجود في المنطوى من الناس جميعا : عالم الخيال والحلم .

بقي الرومانس حتى الى ما بعد أيام (سپنسر) الشكل الغالب في القصص وكان يكتب منظوماً قدر ما يكتب بالنثر . لكنه مع ظهور الرواية بشكل تدريجي ، غلب عليه النثر واتخاذ موقف رد فعل . وأصبح التاريخ اللاحق للرومانس لا يمكن فصله عن تطور الرواية . تذهب (كلارا ريڤ) الى القول في تاريخها الفذ **تطور الرومانس** (لندن ١٧٨٥) إن الرومانس كان يخلي مكانه للرواية . وقالت إن الرومانس يرجع في البعد الى قدماء المصريين ، ورأت في ذلك القدم دليلاً على منزلته الادبية المحترمة . (الشعر الملحمي هو والد الرومانس) : ذلك ما تؤكده الكاتبة في دفاعها الحار عن شكل أدبي كان في ذلك الحين موضع شك لأسباب خلقية وفكرية . وكانت روايتها **البارون الانگليزي العجوز : حكاية غوطية** من بين آداب الرومانس الغوطية المبكرة التي تستخدم الغموض والاهتمام بالقديم والتطرفات العاطفية بشكل يتحدى ضوابط المذهب

العقلاني . وقد كان ذلك ، عمداً أو مصادفة ، من الوظائف الراسخة في الرومانس .

وفي عصرنا الحاضر كان من شأن أعمال (فرويد) و (يونك) أن جعلت كثيراً من الفنانين والنقاد لا يثقون بالخيال الغامر ، لكنها جعلتهم كذلك اكثر شعوراً بقوة اللاوعي . وقد حرر ذلك عناصر من الخبرة كانت ترتبط سابقا بالرومانس ، فمكنت الرواية الحديثة من الانتعاش بالحكاية الرمزية[١٠] والحلم واستدعاء كل ما هو اسطوري في عالمنا الخاص . فعند (پاتريك وايت) في **ڤوس** ، وعند (هيرمن هسّه) في **ذئب البراري** ، وعند (موريس جوفروي) في **حلم أطول من الليل** ، وعند (سول بيلو) في **هندرسن ملك المطر** ، وربما عند (گنتر گراس) في **طبل الصفيح** - ترينا هذه الروايات على اختلافها أن تراث (الرومـانس) ما زال يجزل العطاء للأدب الحديث . ولكني لا أحسب أن ثمة من يدعو هذه من (آداب الرومانس) : فالاصطلاح نفسه يحمل رنّة عتيقة .

الرومانس والقارىء

رغم أن بعض خصائص الرومانس الادبية قد تغيرت بشكل تصعب ملاحظته مع مرور الزمن ، الا أن كثيراً من وظائفه في الخيال ما تزال باقية . فالتسرية التي قدمها الرومانس للشاعر في كتاب **الدوقة** لا تختلف تماماً من حيث النوع عما تقدمه

قصص الرومانس التجارية في عصرنا الحاضر . ولا يقصد هذا القول الى تعظيم لباب الادب او النيل من الخبرة المعقدة العميقة ، التي يقدمها أفضل كتّاب الرومانس . ولكني أريد توكيد الحد الذي يصل اليه الرومانس في اختلافه عن أشكال القصص الاخرى ، بما يفرضه من علاقة بين القاريء وعالم الرومانس . من شأن هذه الغلاقة أن تحررنا ، لكنها تنطوي كذلك على تبعية غير عادية .

الرومانس ذاتي بالضرورة ، رغم أن شخصية الكاتب قد تتضح من خلال العمل نفسه وحسب ، وليس بصفة حضور شخصي . علينا أن نعتمد كلياً على الرواية في الرومانس ، فهو يعيد صياغة قواعد الممكن ، والمستحيل . ويعتمد ما نجده من متعة على رغبتنا في الخضوع لسلطانه . ويصيبنا التحول . ونحس بما ينافي المعقول في الرومانس عندما نرفض الاقامة في العالم الذي يقدمه الينا فننسحب منه اذ نقدم إزاءه ما لدينا من أفكار . ويبدو كل من كتاب (مالوري) : **موت آرثر** وكتاب (مسز رادكلف) : **أسرار أدولفو** موضع سخرية عندما نرفض قبول دستور (القصور) او صفة (الرفيع) .

يحتم علينا الرومانس انغماساً راضياً كالذي يحسه الطفل تجاه قصة تروى ؛ وبهذا المعنى ثمة شيء (طفولي) في متعة الرومانس .

يوقفه بعينه اللمّاحة ـ
فتسمّر ضيف العرس ،
ويصغي كطفل في الثالثة :
لقد نال الملّاح مراده .
/ قصيدة كولردج : الملّاح العجوز/

يسيطر (الملاح العجوز) على ضيف العرس وهو يروي قصته : والخبرة مخيفة قدر ما هي ممتعة . يؤكد الكتّاب بعد فترة الرومانسية على صفة السيطرة في موقف الرومانس.فرواية (كافكا) مثلاً ، **القلعة** ، تستخدم كثيراً من العناصر التقليدية في الرومانس . ويكون الاستحواذ في قصة الرومانس شبيهاً بما يوجد في حلم أو كابوس .

إن علاقتنا بالسرد هي التي تشبه خبرة الطفل ، لا علاقتنا بالعالم الذي يصوِّر او ما يكوّنه من رؤ ى . وطبيعي أن أي بالغ يشترك في مثل هذه العلاقة يحتمل أن يفعل ذلك مع شعور بالراحة والتعقيد . يندر أن يحاول الرومانس ابعاد سيطرتنا على الواقع تماماً . فالراحة التي تحصل عند الاصغاء الى قصة تمتزج بابتهاج جمالي . ويرجع قسم من السرور في الرومانس الى معرفتنا أننا غير مطالبين بالاقامة الدائمة في عوالمه المثالية . فهو يوسِّع خبرتنا ؛ وهو لا يفرض علينا مشاغلنا اليومية المباشرة .

ومع ذلك تبدو أفضل نماذج الرومانس كثيرة العناية دائماً

بالمسؤوليات النفسية . والرومانس ينطوي على صفة تعليمية وهروبية معاً لأنه يرينا المثالي . فهو إذ يزيل قيود العقلانية يستطيع الوصول مباشرة الى تلك المستويات من خبرتنا مما يعاد خلقها كذلك في الاسطورة والحكاية الخرافية . واذ يبسط الرومانس الشخصية يزيل تلك الخصائص التي تجعل الآخرين مختلفين عنا ؛ وهذا مما يجعلنا من خلال شخوص محددة نمارس النوازع الاساسية في الخبرة البشرية . تتماثل إيقاعات القصص المتشابكة في بناء رومانس نموذجي مع الطريقة التي نفسر بها خبرتنا الخاصة في شكل قصص عديدة المستويات لا نهاية لتداخلها ، لا في شكل تسلسل بسيط من الاحداث التافهة .

ثمة صفة لم يرد ذكرها لحد الآن هي استخدام (العجيب) والفائق الطبيعي . إن هذا مما يحسب أحياناً علامة الرومانس المميزة ، لكن أهميته لا تكون فائقة الا في رومانس القرن السابع عشر والثامن عشر ، رغم أنه يحتل مركزاً معلوماً محدوداً في دورات القصص عن الملك آرثر ، ورغم أنه يوجد في شكل (علماني) مكتوم في أعمال مثل رواية (جوزيف كونراد) : **خط الظل** . وسوف أتناول استخدامات الفائق الطبيعي في فترات شتى من الرومانس في المقاطع الآتية .

وقد يرد اعتراض مقبول أن الصفات التي حددتُها على أنها من خصائص الرومانس يمكن أن توجد في مجالات أخرى من

الأدب، وبخاصة في أنواع أخرى من القصص. وهذا صحيح. فليس من صفة بعينها تميز الرومانس عن أنواع أدبية أخرى ، كما أنه لن توجد كل واحدة من الخصائص التي وصفتها في كل عمل قد نطلق عليه اسم رومانس . بل إننا قد نفكر بمجموعة من الخصائص : موضوعات الحب والمغامرة ، درجة من الانسحاب من المجتمع من جانب القارىء وبطل الرومانس ، وفرة من التفصيلات الحسية ، شخصيات مبسطة (يغلب أن توحي بمغزى الحكاية الرمزية) ، تشـابك هاديء بين غير المتوقع والمألوف ، تلاحق معقد مطوّل من الاحداث بلا ذروة واحدة في العادة ، نهاية سعيدة ، اتساع في النِسب ، قانون سلوك مفروض بشدة تخضع له جميع الشخصيات .

الرومانس والرواية

تشمل أنواع القصص دافعين رئيسين : دافعاً لمحاكاة الحياة اليومية ودافعاً للسمو عليها . ومن الصعب ذكر أي عمل أدبي مقنع يستثني أحد الدافعين تماماً . ولنأخذ مثالين على طرفي نقيض. الفن القصصي عند (ديفو) لا يعترف أبداً أنه ليس حقيقة . فهو يستمد كثيراً من طاقته من الموضوعية (سجلات حسابات ، أوصاف مفصّلة لمسالك الهروب خلال شوارع معينة في لندن ، طرائق صنع الاشياء ، تفصيلات التجارة) . لكن كتبه برغم ذلك تقوم على تخيلات شخصياته عن أنفسهم . إن

(مول فلاندرز) لا تنظر الى نفسها على أنها محض بغي / ويفيد اسمها « محبوبة ، محظية » / لأنها تحسب نفسها سيدة ، وتصمم أن تحيا حياة سيدة . يقوم ما في الكتاب من غنى على الشد والتوتر بين طموحات (مول) وطرائقها وأساليبها في البقاء على قيد الحياة . أما كتاب (مالوري) **موت آرثر** ، فإنه يقدم من خلال ماضٍ مثالي لا يعرف الا عن طريق مصادر أدبية ، تحيط كثيراً من عادات ذلك الزمان بالغموض : « لأنه ، كما يذكر الكتاب الفرنسي ، كانت الملكة و (سر لانسلوت) معاً . ولئن كانا في الفراش لسبب يختلف عن سبب العبث ، فإنني لا أريد أن أذكره ، لأن الحب في ذلك الزمان كان غير الحب في هذه الايام » (الحكاية المؤثرة جداً عن موت آرثر دون مناه) في **أعمال سر توماس مالوري** تحرير ي . ڤناڤير (اكسفورد ١٩٤٧ ج٣ ، ص ١١٦٥) . لكن أية فكرة تقول إن الرومانس غامض وبعيد ما تلبث أن تزول بفعل المشهد الذي يتبع هذا المقتطف مباشرة . يصل (سر موردريد) مع بعض الفرسان الى غرفة النوم التي تضم (لانسلوت) و(گوينيڤير) ويحاولون اقتحامها . وتقترب الشخصيات من عالمنا المعروف من خلال ايقاعات حديثهم . فنسمع أصواتاً بشرية تتكلم ، متحمسة مترددة إزاء الازمة .

فقالت الملكة (گوينيڤير) : « واحَرَبي ! لقد مسّنا الضر معاً ! فقال (سر لانسلوت) : يا سيدتي ، هل لديك من درع قد يستر لي جسدي ؟ فلئن كان لديك ، إليّ به

ولأردنّ كيدهم الى نحورهم بمشيئة الله ! » فأجابت الملكة قائلة : « الحق أنه لا درع لدي ولا خوذة ولا تِرساً ولا سيفاً ولا رمحاً ، لذلك أخشى أن حبنا المقيم قد وصل نهايته الأليمة . وإني أحسب من أصواتهم أنهم قوم من نبلاء الفرسان كثار ، وأحسب أنهم مدججون بالسلاح ، وقد لا تقوى على الوقوف بوجههم . لذلك قد يتمكنون من قتلك ، ويعودون ليلقوا بي الى النار ! » وقالت الملكة « إنك لو استطعت النجاة منهم فلا أشك أنك ستعود الى انقاذي من أي خطر سيحيق بي » فقال (سر لانسلوت) : « يا ويلتي ! إنني طوال حياتي لم أحسب أنني سأقتل بمثل هذا العار بسبب عوزي لدرعي » .

إن الحاجة الآنية الملحّة لدرع يستر العري تستحوذ على (لانسلوت) لكن سرعة نزول المصيبة تحمل (گوينيڤير) بعيداً عن الحاضر فتفكر بموتها على المحرقة . والحب بينهما في المنطوى ، تشير اليه سريعاً كلمة : مقيم « أخشى أن حبنا المقيم قد وصل نهايته الاليمة » . إنّ الدوافع البشرية من خوف ، وقلق على النفس ، وشجاعة ويأس هي ما نجد تعبيراً عنه في تضاعيف الحوار .

تكتسب الحقائق والأشياء مغزى عند (ديفو) عن طريق ربطها بالتجربة الداخلية والطموحات عند (مول) . ويغدو العالم

المعمَّم عند (مالوري)، بما فيه من نظام نفيس وماضٍ تشوبه الخرافة، حاضراً أمامنا في الفقرة السابقة وفي بقية المشهد، ومن خلال إيقاعات كلام إنساني يكاد يخلو من الصنعة ويبلغ اكتمال الوضوح في ساعة ضيق.

كان الرومانس في الفترة الاولى من تاريخه، يوم كان الشكل السائد في القصص، يمكن تمييزه من مادته، وغدا التفريق بين الرواية والرومانس بعد ذلك مسألة موازنة في التركيز. تُعنى الرواية أكثر بتصوير وتفسير عالم معروف، في حين يعنى الرومانس باظهار ما خفي من أحلام ذلك العالم. يهتم الرومانس دائماً بتحقيق الرغبات ـ وهو لذلك يتخذ أشكالاً شتى: الملحمي، الرعوي، الغريب، الغامض، الحلم، الطفولة، والحب العنيف الشامل. وهو في العادة نمطي جداً، يوضع في القالب الدقيق الذي يستسيغه العصر. وبالرغم من تناوله دوافع انسانية أساسية، يسجل غالباً بدقة فائقة الأنماط الخاصة والتقلبات في فترة بعينها. ونتيجة لذلك يغلب أن يزول بسرعة مثل الأنماط نفسها، واذ يكون آسراً في زمانه، يغدو غير مقروء عند الأجيال اللاحقة. في كتاب (كلارا ريڤ) نقرأ تعليق (يوفيوس) في **تطور الرومانس** عن قصص الرومانس الفرنسية الكبرى في القرن السابع عشر:

هذه هي الكتب التي كانت تستهوي جدّاتنا، بما كان لديهن من صبر على الخوض في مثل تلك المجلدات

الضخمة ، وهو أمر يبعث فينا العجب : لأنها بالنسبة الينا تبدو مملّة ـ ثقيلة ـ وغير ممتعة .

يعطي الرومانس شكلاً متكرراً للرغبات الخاصة في المجتمع وبخاصة تلك الرغبات التي قد لا تجد تعبيراً محدداً في المجتمع . ولهذا السبب تكون الأعمال التي تبدو قصصاً واقعية للجمهور الذي كتبت له أول مرة بمثابة رومانس لأجيال مقبلة .

تقدم رواية **پاميلا** مثالاً على ذلك . تدور رواية (رچاردسن) عن خادم استطاعت مقاومة محاولات مخدومها فتزوجته ، فقدمت تعبيراً عن كثير من الرغبات الكامنة والتخيلات لدى قطاعات اجتماعية واسعة من القراء .

والفتاة (پاميلا) شخصية مثالية إلى جانب كونها شابة جذابة (وتشترك باسمها مع واحدة من البطلات المكتملات في رومانس (سدني) بعنوان أركاديا) . ثمة قليل من الخادمات يأملن في مواجهة هجمات المخدوم ثم يفلحن في زواج وانعتاق ؛ وثمة القليل من الرجال ممن يأمل في الحصول على لذة حسية مشروعة من زوجة سبق أن كانت في خدمتهم لكنها تتفوق عليهم في الخلق . وقد كان الكتاب ثورة بمعنى أنه أضعف من الفرضيات الشائعة حول نتيجة مثل هذه القصة . وقد كان رأي (فيلدنك) أن (پاميلا) كانت محض نموذج للرياء ،

طريقةً مناسبة لارجاعها إلى مكانها في صورة محافظة عن أدوار المجتمع وعن الشخصية . وقد كان انتشار الكتاب الكبير مبعثه أكثر من تلذذ شهواني في الحصار الطويل لفضيلة (باميلا) . فقد كان يقوم كذلك على تشوّفات لا تكاد تبين وعلى مثل عليا يعيقها النظام الاجتماعي القائم والفرضيات السائرة عن العلاقات بين الرجال والنساء . وقد كان السرد الواقعي الدقيق في ظاهره قد حمل الجمهور أول الأمر على النظر إلى القصة على أنها تقرير منتزع من الحياة من دون إشعار القرّاء بالطرق التي كانت تحررهم مما كانوا يكبتون في مجتمعهم نفسه . والثورة إحدى وظائف الرومانس . وعندما يصبح الموقف الثوري في عداد الماضي ينقلب القراء إلى تفسير النص بشعور من الحنين إلى ذلك الماضي .

اعتراضات على الرومانس

ليس غير أنفس الأعمال الفنية ما يستطيع الوقوف بوجه الحاجات المتقلّبة لدى القرّاء ، وهذا ما يصدق بوجه خاص على نمط الرومانس الذي يقصد إلى إرضاء الأذواق المعاصرة . فقيمته قد تستهلك بسرعة . لكن مشكلته الفنية الأساسية قد لا تزيد على أنه يبعث الضجر في القارىء الذي لا يستجيب إليه بصورة كليّة . والاعتراض الخلقي الأساسي الذي يرفع في وجه الرومانس أنه يضلل القارىء : فهو يقدم إليه نوعاً من العلاقة

لائقاً للحياة العامة بعد الاقامة في ذلك العالم . وبين الاعتراضين شيء من العلاقة . هذا ما تقوله (باميلا) عن (الروايات وقصص الرومانس) في الصفحات الأخيرة من الجزء الثاني من الرواية .

كان ثمة القليل من الروايات وقصص الرومانس مما تسمح لي سيدتي بقراءته ؛ وتلك التي قرأتها لم تعطني كبير تسلية ؛ لأنها كانت من النوع الذي يتناول كل عجيب أو غير محتمل أو أنها كانت تلهب العواطف بشكل غير طبيعي يملأها الحب والمكائد بحيث أن أكثرها يبدو كأنه يقصد إلى إلهاب الخيال بدل تغذية ملكة الحكم . فألقاب الشرف والمنازلات ، وكسر الرماح إكراماً للحبيبة ، ومعاركة الغيلان ، والسير بحثاً عن المغامرات ، واختلاق المصاعب غير الطبيعية لاظهار قدرة الفارس الهائم[11] على تجاوزها هي كل ما يراد لخلق البطل في مثل هذه الأعمال . والشيء الأساسي الذي يميز شخصية البطلة هو أن يقال لها أن تنظر إلى دار أبيها على أنه قلعة مسحورة ، وأن حبيبها هو البطل الذي سيفكّ ذلك السحر ، ويحررها من محبس ليوقعها في آخر يغلب أن يكون أشد سوءاً : أن تُدرَّب على تسلّق الجدران والقفز من فوق شقوق الجبال والقيام بعشرين عمل جريء غير ذلك لتظهر

القوة المجنونة في شوق يجب أن تخجل منه ؛ أن يقال
لها إن الوالدين ومن هي في كنفهم ليسوا غير طغاة ،
وإن صوت العقل يجب أن يغرق في الحب الأحمق ،
مما يبهج الجنس الآخر ويحطّ من جنسها . فما الفائدة
التي يمكن بلوغها من مثل تلك الكتب ، لمصلحة
السلوك في الحياة العامة ؟

تلخّص (پاميلا) هنا أكثر الاعتراضات التي رفعت بوجه الرومانس منذ أن صار يعد نوعاً أدبياً مارقاً في القرن السابع عشر : فهو يغرق صوت العقل ، وهو يقدم دليلاً مضللاً خطراً في الحياة اليومية ، وهو يستثير توقّعات زائفة ، ويحرك عواطف يجب أن يحدّ من شبوبها . وثمة اعتراض لا تذكره (پاميلا) لأنه لا يعنيها ـ وهو العوز للقوة الذهنية ، الأمر الذي يأخذه بعض الكتّاب اللاحقين على نمط الرومانس .

خبرة الرومانس التي تصفها (پاميلا) مضطربة عنيفة . وبعد ذلك بقرن من الزمان يصف (فلوبير) في روايته **مدام بوڤاري** نوع قصص الرومانس ، التي تفسد حساسية (إيما) وتغذي أوهامها ، على أنها تتسم بوهنٍ متهافت :

ليس غير أشواق ، وعشاق ، وعاشقات ، وصبايا
معذبات يذوين في مخادع مهجورة ، وسوّاق عربات
يقتلون في الدروب ، وخيول تنفق في جميع

الصفحات ، وغابات ظلماء ، وقلوب مضناة ، وعهود ، ونشيج ، ودموع ، وقبلات ، وزوارق في ضوء القمر ، وعنادل في الآجام ، وسادة في شجاعة الأسود ووداعة الحملان ، ذوو فضائل لا يوجد مثلها ، ومظهر دائم الحسن ، يبكون مثل الينابيع . وفي آناء ستة شهور بعدما تخطت الخامسة عشرة ، كانت (إيما) تلوّث يديها بهذه النفايات من المكتبات المتجوّلة . وعندما بلغت (والتر سكوت) استهوتها مسائل التاريخ فراحت تحلم بصناديق البلوط العتيقة وأبهاء الحرس والمنشدين .

(الكتاب الأول ، الفصل السادس)

في يوليسيس يسخر (جويس) من (گرتي ماكداول) المسكينة في تراخيها وشعورهـا بالانغماس الذاتي ، وذلك من خلال وصف تعوزه الدقة ، مستمدٌ من عبارات القصص الرومانسي :

ثمة نعومة فطريّة ، رفعة رخيّة مما يَسم الملكات تزين (گرتي) ولا يخطئها النظر في يديها الرخصتين وخطوتها المقوسة . ولو أن الحظ أسعدها فولدت سيدة في أحضان رفعةٍ تستحقها وتلقّت من التعليم أفضله ، لاستطاعت (گرتي ماكداول) بسهولة أن تتخذ مكانها

إلى جانب أية سيدة في البلاد ، ولوجدت نفسها ترفل في نفيس الثياب والجواهر والخاطبين عند قدميها يتبارون في تقديم الولاء اليها .

(طبعة لندن ، ١٩٣٧ ، ص ٣٣٢)

تبيّن هذه المقاطع أن صور الفروسية والأرستقراطية دائمة الوجود في الرومانس بشكل بارز . وكل نموذج يتشوّف إلى نوع مختلف من الرومانس (الفرنسي في القرن السابع عشر ، الغوطي التاريخي ، ونموذج (الشوكة الفضية)[١٢]) .

يميل الرومانس دائماً إلى طبيعة عصر الانحلال ؛ لكن الدوافع التي تدفع هذا النمط إلى الظهور هي من القوة بحيث لا تسمح للنمط أن يغدو مهملاً تماماً . لقد أدرك (هنري جيمز) أحد الصفات الرئيسية في هذا النمط ، وأحد الأسباب في ازدهاره المستمر ، حينما كتب في مقدمة روايته **الأميركي** (١٨٧٧) عن التركيز الطليق في هذا النمط :

إن الصفة **العامة** الوحيدة في تقديم الرومانس فيما أرى . . هي حقيقة نوع التجربة التي يتعامل بها ـ تجربة محرَّرة ، إن جاز القول ؛ تجربة غير مرتبطة ، غير متورطة غير معوقة ، مستثناة من الشروط التي نعرف أنها تلحق بها ، وقد يكون لنا أن نقول إنها تجربة ينسحب الرومانس عليها ، فيعمل في محيط يخلّصها ،

لمصلحة خاصة ، من مضايقات حالة مرتبطة ، محددة بمقاييس ، حالة تخضع لكل مجتمعاتنا المبتذلة . ومن الواضح أنه يمكن بلوغ التركيز الأعظم ـ عندما تكون التضحية بالمجتمع ، بالجوانب (المرتبطة) من المواقف ، لا تتصف بكثير من التسرّع .

يعبِّر (رنيه ويليك) عن ذلك بطريقة أخرى في **نظرية الأدب** (لندن ، ١٩٤٩) إذ يقول : (الرومانس شعري أو ملحمي : ويجب أن ندعوه الآن «أسطوري») (ص ٢٢٣) . والعنصر (الأسطوري) في الرومانس جوهري لفهم النمط في الفترة التي سنأتي إليها الآن لدراسة الرومانس في القرون الوسطى وعصر الانبعاث .

٢

الرومانس من القرون الوسطى إلى عصر الانبعاث

التاريخ والأسطورة :

كان الرومانس في القرون الوسطى نمطاً يختلف عن الملحمة والحكاية الرمزية ، رغم أن فيه عناصر من الاثنين . فقد كان يسمح بتداخل عرضي بين التاريخ والأعجوبة . كان الحب والمغامرة في الرومانس يقدمان من خلال دستور من السلوك له طقوسه ، ورغم أن هذا الدستور كان ينشغل بدقائق التصرف ، كان يدرك الدوافع اللاعقلانية والأفعال غير المنتظرة ويعترف بها . كان الكتّاب يحيطون بالعجيب واليومي من دون تبديل نبرة الأسلوب . وكانت آداب الرومانس تنطوي غالباً على تحليل نفسي معقّد ـ وبخاصة في أعمال كتّاب مثل (كريتيان ده تروَي) و (هارتمن فون آوَي) الذي أعاد تنظيم أعمال سابقه ـ لكن رؤاه لم تكن تحليلية في المقام الأول ؛ بل إن ما فيها من مغزى كان يصدر عن مستويات الأحداث المتداخلة .

إن توسّط كاتب الرومانس يجعلنا نقبل بما يعرض . فهو

يتدخل ليعلّق ويفسّر ، مسيطراً على النبرة بشكل يبدو فيه أنه يضفي علينا نوعاً من الاستجابة البارعة الأنيقة ؛ ويحللنا من الحاجة لعمل (تفسيرات) على نطاق كامل . مادة الرومانس مكشوفة ؛ ونظام قيمها معروض أمامنا خلال الأشعار نفسها ، ومستوياتها الأسطورية في الإيحاء لا تتطلب معرفة سرية . وتكون المتعة الأساس لدينا في ما يروى لنا من قصة .

ولا يعني هذا أن آداب الرومانس القروسطية كانت (بدائية) ؛ فقد كانت تتطلب يقظة وجهداً من القارىء . من الواضح أن ثمة درجات مختلفة من الحذلقة الأدبية بين كتّاب الرومانس في القرون الوسطى . لكن الأفضل فيهم يكشف عن وعي أدبي واسع واثق كما نجد عند (چوسر) .

يوحي كتّاب الرومانس القروسطيون بمسحة لانهائية تلمس العالم الذي يعرضون ، من دون اللجوء إلى النظام الرباعي القائم في حكاية الرمز القروسطية على المستوى الأدبي ، مستوى حكاية الرمز ، مستوى التفسير الرمزي - الأخلاقي للكتاب المقدس ، ومستوى التأويل الباطني . تشكل حكاية الرمز إحدى روافد الصنعة في الرومانس ، ولا نجد ارتباطاً كاملاً بحكاية الرمز إلا في قصص الرومانس التي تدور حول الكأس المقدسة ؛ حتى هنا أيضاً يكون التماع الكأس بمثابة بلوغ معنى كامل محدد كشيء في حد ذاته . وحيث تكون

حكاية الرمز مقصودة يشار إلى وجودها بوضوح ، ويكون تفسيرها محدد المعالم . . . ففي **رومانس الوردة**[1] مثلاً ، يكون العمل برمته مكتوباً من وجهة نظر الرجل ، وتكون المرأة هي الوردة ؛ وتتخذ الشخصيات أسماء مثل (المظهر الجميل) و (الامتناع الشديد) ، ونجد (گيّوم ده لوريس) الذي كتب القسم الأول والأيسر من القصيدة يدعو القارىء أن :

ينتظر طويلاً ،
حتى أكشف عن هذا الرومانس ،
وأفسِّر المغزى
في هذا الحلم في شكل رومانس . (٢١٦٧ ـ ٧٠)

وحتى بين الكتّاب الذين يرددون مثل هذه النظرة الرامزة عن حكاية الرمز تكون الرمْوز مرتبطة عضوياً بالخبرة المعتادة : الربيع ، الحديقة ، مشاهد الطبيعة الجميلة أو القاحلة ، الأبيض ، الأسود . وليس من صعوبة في تفسير مثل هذه العلاقات ـ رغم أننا ربما يجب أن لا ننسى أن الأدب القروسطي قد بلور القابلية على قراءة مثل هذا الأدب في سهولة .

وحيداً ذهبت في نزهتي ،
أصغي إلى نشيد صغار الطيور ،
التي كانت تجتهد ، أزواجاً أزواجاً ،
لتغني على غصون مّزهرة جميلة .

فرحاً ، مرحاً ، تملأني السعادة ،
بدأت بالتوجّه نحو نهر ،
سمعته يجري بالقرب مني ؛
فما كنت أريد نزهة أجمل
من نزهة عند ذلك النهر .
فمن تلّة كانت تقوم قريباً من هناك ،
انطلق الجدول مندفعاً في المسيل .
(رومانس الوردة ، ١٠٥ ـ ١٥ ، ترجمة چوسر)

وفي الوقت نفسه ـ كما يشير هذا المقطع ـ يرجع كتّاب الرومانس إلى أنماط أولى تجد لدى القارىء تفهّماً من دون الحاجة إلى أن تتخذ شكلاً في الوعي . وبهذا المعنى يكون الرومانس أشبه بالحكاية الخرافية ويحتفظ بشيء من الغموض الموجود في أصوله القديمة في منطقة (بريتاني) بشمال غرب فرنسا . لقد أكّد عدد من الباحثين المعاصرين ، مثل (نورثرپ فراي) و (فريدريك هير) ، أنهم يجدون في الرومانس قوة تحليل نفسي على مذهب (يونك) . ففي **تشريح النقد** (پرنستن ، ١٩٥٧) يخصص (فراي) جزءاً من كتابه النظري الفذ لنقد الأنماط الأولى ، ويتناول (أسطورية الصيف : الرومانس) ؛ وفي المقالة الرابعة عن (نظرية الأنماط) يحلل أساليب السرد في الرومانس ويبين ما هو متميز في رسم الشخصيات في الرومانس :

لا يحاول مؤلف الرومانس خلق (أشخاص حقيقيين) قدر خلق شخوص نمطية تتوسّع إلى أنماط نفسية أولى . في الرومانس نجد ما يدعوه (يونك) : لبيدو ، أنيما[٢] ، والظل ، تنعكس في البطل ، والبطلة ، والنذل ، على التوالي . من أجل ذلك يغلب أن يتوهج الرومانس بألق من التركيز الذاتي تفتقر إليه الرواية ، ويزحف حوله دائماً إيحاء بطبيعة الحكاية الرمزية .

(ص ١٩٦)

وإذ يتحدث (هير) عن الرومانس القروسطي بشكل خاص ، يؤكد بعضاً من الخصائص ذاتها في مناقشة عن أنماط الحبكة المتكررة :

لم يتجاهل رومانس القصور ينابيع الحياة المنعشة ، وطبقات الشخصية الأعمق : فهي تشمل الحياة بشكلها العام . إن البراعة التي تسم (علم نفس الأعماق) ، التي نلمسها في نماذج الرومانس هذه ، مما يبعث على الدهشة (في الأقل عند من يجهل الحكمة التي تعرفها في العادة هذه الأساطير والحكايات الخرافية في هذه الأمور) . فهي تنطوي على جميع الموضوعات الرئيسة حول الأب والأم ، تستخدم لأنارة العلاقة بين البطل ووالديه ؛ والأكثر من ذلك أن هذه النماذج غالبا ما تواجهنا بزوج من الشخصيات في مقابل زوج آخر ،

فتشكل رباعية تعيد الى الذهن أبحاث (يونك) .

(فريدريك هير ، **العالم القروسطي** ،
الترجمة الانگليزية ، جي . سوندهايمر
لندن ، ١٩٦٢ ص ١٤٤)

نحن لا نستطيع ، بالطبع ، قلب هذه المناقشة فندعي أن جميع الأعمال التي تستخدم هذه الرباعية تقع في باب الرومانس ، والا اضطررنا الى إدخال رواية (لورنس) **نساء عاشقات** في هذا الباب أيضا . بالمعنى نفسه لا يكون شكل الحلم مما يميز الرومانس (رغم ما قد يقال إن ذلك يفهم من رومانس كتبه (لانگلاند) و (بَنْين)) . لكنه يستخدم دائما لدى كتاب الرومانس من (چوسر) الى (كيتس) ، إذ يمتزج الحقيقي والرمزي بشكل قلق فيميز طريقة الرومانس ، فيكسب المظهر والمغزى دائماً حضوراً متكافئاً .

إن الذي يميز نماذج الرومانس القروسطية الطريقة التي تجعل بها جميع ما يشغلها ظاهرا وفي المتناول في الوقت نفسه . لا شيء يوضع في المرتبة الثانية . يقترح (سي . إس . لويس) عبارة (السرد الپوليفوني) لوصف نظام هذه الأعمال . ففي الموسيقى يكون (الپوليفوني) شكلا تجتمع فيه الأصوات المختلفة وتتحرك بما يوحي بالاستقلال والحرية رغم أنها تتداخل بشكل متناغم . وهذه استعارة تناسب حكاية

الرومانس ، حيث تكون الشخصيات والاحداث شديدة الاختلاف في حركة طليقة ، وفي الوقت نفسه تتشابك لتؤلف كلاًّ منسجماً . ويكون الفعل معقدا ، كثيفا في الغالب ، لكن الشكل (البوليفوني) يعني أن التركيز يستند الى الحواس (ألوان براقة ، أصوات ، تغيرات سريعة في المشهد ، نساء جميلات ، أوصاف دقيقة لطراز العمارة والزينة) . وهي نادرا ما تكون تركيزا في ذروة الحبكة . فالأحداث الخطيرة أو العنيفة تميل أن تسجل في نبرة السرد نفسها مثل الأوصاف . إذا أردنا فهم طريقة الرومانس علينا أن نترك استعارات النقد مثل المنظور (بما يوحيه من أن الاعمق هو الاكثر مغزى) . فبدل ذلك يكون أمامنا عالم مستوٍ مزدحم ، يقوم على بعد دائم عنا ، كثير الألوان ، مليء بالتفصيلات والخصوصية ، يتحرك الى الخارج من دون انقطاع . وطريقة السرد المميّزة هي طريقة ‹ المداخلة › ، مداخلة القصص بحيث لا يترك شيء أبداً في النهاية أو يقطع . يقارن ‹ڤيناڤير› هذا الأثر بما يوجد في الزينة القروسطية :

> لا يكون الاتساع ، كما في الزينة الكلاسية ، حركة باتجاه ، او بعيدا عن ، مركز حقيقي أو متخيَّل ـ لأنه ليس ثمة من مركز ـ بل باتجاه **لا نهائية محتملة** .

(الشكل و المعنى في
الرومانس القروسطي ، ١٩٦٦)

إن بعض خصائص الرومانس القروسطي هي مما يوجد عادة في الأدب الشفوي ، ونحن نعلم أن الكثير من أشعار الرومانس قد ضاع لأنه لم يدوّن قط . فقد كانت تلك الاشعار تنشد بمصاحبة الموسيقى أمام جمهور من السامعين ، ربما كانوا من أفراد البلاط أو من أسرة اقطاعية ، وكان المنشد يظهر براعته في التمثيل باتخاذ أدوار عدد كبير من الشخصيات ، مثل السيدات والغيلان والفرسان والمعلقين الحكماء . وقد يفسر ذلك شيوع المحاورة في كثير من تلك الاعمال . وقد يكون ذلك بما يشبه التأكيد واحدا من أسباب التوسع غير المحدود الذي تحدثه (المداخلة) وأحد أسباب الانغماس في الحاضر الذي يميز أشعار الرومانس . وأشعار الرومانس الباقية هي أيضا تلك التي حفظها التدوين . ويحمل بعضها أثر الاضافات لكن الكثير منها يحمل طابع ذهن واحد حتى عندما تكون المادة فيها قد استعملت في مجال آخر . وفي حالة (كريتيان ده تروَي) نجد مثالا على كاتب واحد ذي نبوغ قد يكون هو الذي تسبب في الانتشار الادبي لمجموعة من المواد ـ هي دورة أخبار الملك آرثر ـ التي تغلغلت بعد ذلك في أوروپا وأبعد منها . ولم يخترع (كريتيان) عالم (آرثر) ، المسمى مادة بريطانيا ، بل كان أول من استغل شيوع الحديث عن (آرثر) في رومانس شعري طويل أضفى عليه شكلا متناغما .

رومانس الفروسية القروسطي

كانت شهرة «آرثر» ظاهرة فائقة في القرن الثاني عشر. يقتطف «ر. س. لومس» في كتابه **تراث آرثر وكريتيان ده تروَي** (نيويورك **١٩٤٩**) ادعاء «آلانس ده إنسولس» الطنّان: « إن شهرته بين شعوب آسيا أقل بقليل منها في اقليم بريتاني . . . مصر تتحدث عنه، والبسفور غير صامت » . والذي يعنينا هنا الطريقة التي تناول بها تلك القصص الأسطورة كتّاب رومانس القصور القروسطيون والطريقة التي خلقت من الانشغال بالحب في تلك القصص موضوعا جديداً للخيال، يقدَّم في تركيز في « انشودة البطولة »[٣] التي تعالج خوارق استعمال السلاح وموضوع الشرف . كان الموروث القروسطي قد أدرك في وقت مبكر نوعين مختلفين من « مادة » آرثر ـ التاريخية والخرافية . فمثلا نجد «وليم مامزبري» يقول : « عن آرثر هذا يحلو لأهل بريطانيا رواية العديد من الخرافات، حتى يومنا هذا؛ وهو رجل يستحق الشهرة لا في القصص المثالي وحده بل في التاريخ الصحيح . » لكن التمييز بين هاتين « المادتين » لم يكن من السهل بلوغه، لأن الرومانس ينتعش على الحدود المتنقّلة بين القصة الأسطورية والحقيقة . لقد قدمت «دورة أخبار آرثر» مزيجاً من التاريخ والأسطورة لقي قبولاً واسعاً في مجتمع كان يصرّ على التعامل بالأسطورة . لقد كانت بلاطات «اليانور من آكيتين»[٥] وابنتها «ماري ده شامپين» وما

طوّرتاه من (حب القصور) قد صنع ذلك المجتمع .

لن أحاول هنا تقديم وصف كامل لدستور حب القصور وتطبيقه بما يتعلق بالأدب ، لأن ذلك قد فصّل القول فيه (سي . إس . لويس) في كتابه **رمزية الحب** . لقد تبنّى دستور حب القصور مصطلحات القانون والدين ، وما فيهما من مماحكات وانتشاء ، لكنه بدّل مواقع المغزى فيهما . فلم تعد العلاقة الحيوية الآن بين الانسان والمجتمع ، او الانسان والله ، بل بين حبيبين : السيدة و (رجُلها) . لقد قام (آندرياس كاپيلانُس) كاهن بلاط (ماري) بتلخيص دستور الحب في إحدى وثلاثين مادة في كتاب صغير بعنوان **فن الحب الشريف** ، كما أقامت (اليانور) محكمة عليا باسم (محكمة الحب) في مدينة (پواتييه) تجرى فيها مناقشة دقائق دستور حب القصور ، يقضي فيها سيدات ، بينما يجلس بين أيديهن العشاق من الرجال .

كان دستور القصور يحمل طبيعة ثورية . فقد قلب قيم المجتمع الاقطاعي بتوكيده على حب من دون صفقات مصلحة ، وحلم بسيادة النساء ، وفردية وقانونية متناقضة تبنّت بشكل حاد لغة السلطة وحملت في الوقت نفسه على ميول التسلّط . ان هذا الجمع بين الحقيقة السياسية والخلق الخيالي قد أسبغ قوة خاصة على كتّاب أمثال (كريتيان) فهو يختلف عمن تبعه من كتّاب الرومانس بأنه لا يستعيد عجائب الماضي بما فيه

من مجابهات ومنازلات في عالم كانت تمارس فيه لذائذ الحب الحسي . بل إنه كان يقدم صورة مثالية متخيلة عن العالم حوله . وقد كان هذا العالم نفسه ملتزما باعلاء حياة القصور ، لذا أصبح بمقدوره استخدام تفصيلات فعلية عن الملابس والحفلات والأحداث المألوفة في القرن الثاني عشر في فرنسا ، وأن يصوّر في الوقت نفسه مثلها العليا في اكتمال مركّز لا يجد له شكلاً الا في الأدب .

كان (كريتيان) ، وبعده بقليل (هارتمن فون آوَي) و (گوتفريد فون ستراسبورك) يقدمون أعمالاً فنية انقلابية نفسية ، لا سلفية الحنين . كانت النزعة المحافظة دائما واحدة من دوافع الرومانس : نجدها في أوضح صورها عند (ڤولفرام فون إيشنباخ) في پارتزيفال في إعادة توكيدها قوة الامپراطورية والشرف . لكن العودة الى الماضي لم تصبح جزءاً مألوفاً في الرومانس الا عندما أصبحت المسائل التي يجسّد حب القصور مهاجمتها مسائل غير مثيرة . كانتَ الفرسان والمنازلات ، والزيجات المرتبة ، وسلطة القصر والامبراطور ، هي الوقائع التي يتعامل بها هؤلاء الكتّاب السابقون .

يؤكد هذه (الواقعية) الاساسية في رومانس القرون الوسطى باحثون مثل (دوروثي إيڤيريت) و (روزامند تيوڤ) في وقت أقرب . تشير الآنسة (إيڤيريت) ان تلك النماذج من

الرومانس كانت تستهوي جمهورها الاول (كما تفعل الروايات المعاصرة عن « الحياة الراقية ») (تشخيصات آداب الرومانس القروسطي الانكليزي **مقالات ودراسات ، ١٥ ، ١٩٢٩**) . وتعلق الآنسة (تيوف) بقولها : « في الحقيقة كانت آداب الرومانس نمطاً يصوّر الحياة بشكل مثالي ، لكن على افتراض أنه تصـوير واقعي للحياة » (**صور الحكايات الـرمزية** ، برنستن ، **١٩٦٦**) . **في مايميسس/** المحاكاة بمعنى الدرامه الاغريقية / (برنستن ، **١٩٥٣**) يشير (إريك آورباخ) بشكل بالغ الدقة الى التوازن في آداب الرومانس : « يشكل جو الحكاية الخرافية العنصر الحقيقي في رومانس القصور ، الذي لا يعنى في الحساب الاخير بتصوير ظروف الحياة الخارجية في المجتمع الاقطاعي في السنوات الاخيرة من القرن الثاني عشر وحسب ، لكنه يصور المثل العليا في تلك الحياة بشكل خاص » (ص ١٢٧) .

في مثل هذا الجو ، كان من السهل الربط بين السحري والسياسي . يذكّرنا (هير) أن (اليانور من آكيتين) نصّبت ابنها (دوق آكيتين) في احتفال زواج رمزي بين (رچارد) و (القديسة ڤاليري) الاسطورية راعية أقليم (آكيتين) . وكان كثير من (أناشيد البطولة) قد أوصى بنظمها العديد من الأسر الفرنسية الاقطاعية التي تفتخر بتحدّرها من رؤساء اقطاعيين في عهود المجتمع الخرافية . مثل ذلك ما حدث في أواخر عهد ذلك

التراث في القرن الرابع عشر عندما قامت أسرة (لوزنيان) باستخدام الشاعر (جان داراس) في تأليف رومانس **ميلوزين** وهي قصيدة تروي زواج واحد من رؤسائها الكبار من حورية كانت في كل يوم سبت تتخذ شكل أفعى . وأمثال ذلك من (أناشيد البطولة) المتأخرة في الزمان لا تكاد تتميز عن الرومانس . في حلول تلك الفترة أصبح الرومانس اصطلاحاً شاملاً لا اصطلاح تعريف . ولكن يمكن التفريق بين النوعين المرتبطين في فترة سابقة قبل أن يصبح الرومانس النمط السائد .

تجد الملحمة الفرنسية القديمة ، أي (أنشودة البطولة) أفضل أمثلتها في **أنشودة رولان** ، وفي انكلترا تعرض **معركة مولدن** ما يشبه الاحترام نفسه للاخلاص والبسالة من دون الاشواق الفردية التي تميز رولان . تقوم (أنشودة البطولة) على النشاط والصفة الحربية ، وتمتلىء بالرجال والابطال ؛ في حين تميل قصيدة الرومانس الى التأمل واعطاء دور كبير للنساء ومسائل الحب . صحيح أن المعركة ما تزال مقياس بطل الرومانس ، لكن الدافع للمعركة قد تغير قليلاً . ففي حين يقاتل بطل (أنشودة البطولة) من أجل قضية عامة ، يقاتل بطل الرومانس عادة من أجل مثل أعلى في السلوك يختص به . ثم إن المعركة لم تعد الازمة المركزية ، حتى في عمل مثل **سر گاوين والفارس الأخضر** حيث تمثل المعركة ذروة الفعل . فالدور المتزايد للنساء وتوكيد الحب الجنسي يميز بشكل خاص (رومانس آرثر)

عما سبقه من أدب مشابه في (العهد الكارولنجي)[٥] . وقد ساعد ذلك في ترسيخ المزاج (الانثوي) في النمط . وقد كان من شأن ذلك ، في أسوأ الاحوال ، أن انقلب الرومانس الى تسلية ذاتية كسول ، كما حدث في أواخر القرن السابع عشر . ولكنه في أحسن الاحوال أضفى أهمية كبيرة على الفردية والتعلق الانساني ، على الحصافة والهوى .

والاكثر من ذلك ، أحسب من الضروري الاهتمام باشارة (روزامند تيوف) في كتابها صور الحكايات الرمزية من أن الحب الجنسي في شكله المصفّى ، في حب القصور ، لا يشكل النوع الوحيد من الحب المثالي الذي تقدمه لنا آداب الرومانس :

> نقرأ كثيراً عن الحب بوصفه يشمل أنواعاً لا حد لها من العواطف البشرية - بروز العلاقة بين (گاوين) و(لانسلوت) ، الحب الذي يكنّه (گاليهوت) تجاه (لانسلوت) ، الرغبات المفاجئة الجموح او الحماقات ، الوله المخلص المقيم ، الحب الحارس من مخلوقات قادرة مثل (سيدة البحيرة) ، الحب الظاهر الشدة بين القائد ورجاله ، الحب الظاهر المرونة بين الاخوة ، الحب الظاهر الرقة بين الوالدين والابناء .
>
> (ص ٣٧٥)

مثلما استوعب الرومانس كثيراً من عناصر (انشودة البطولة) كذلك استوعب واستخدم الملحمة الكلاسية وتاريخ الكتاب المقدس . وقد تحمل الاشارات سذاجة في عدم التمييز . كما نجد في قصيدة الرومانس السكتلندية الموزونة **لانسلوت البحيرة** ، هنا نقابل (فارساً غريباً) اسمه (سر پرياموس) وهو ابن أمير ثار على روما ، وهو من سلالة (الاسكندر) و(هكتور) من أهل (طروادة) ، ومن أقارب (يهوذا) و(يوشع) ، ووريث مملكة أفريقيا . تستخدم الاسماء هنا بصفة علامات بارزة ، وقد تشير الى أشخاص مشهورين أو فرسان مغمورين . وعلى النقيض من ذلك ، يستخدم (كريتيان) إشارة الى **الإنيادة** من باب الزينة ، وذلك في **إريك وإينيده** ، ولكنه يضمّن أشباهاً درامية للقصة التي يرويها عما يظهر من هجر (إريك) حبيبته (إينيده) . وبعد أن يعود العاشقان الى بعضهما تغدو مأساة (دايدو)[٦] القديمة محض تخطيطات تزين أطواق السرج على الجواد الذي تمتطيه (إينيده) . ثم تجتمع في سهولة وعدم تكلّف عناصر وثنية ومسيحية وكلاسية في الأبيات الاخيرة من **سر گاوين** . ويتفق السادة والسيدات جميعاً على وضع شارات خضرٍ على أذرعهم تضامناً مع (سر گاوين) :

لأن ذلك ما أسبغ شهرة على المنضدة المستديرة ،
والشرف الذي لحقها الى الأبد ،
وذلك ما يروى في أحسن كتب الرومانس .

وقد جرت هذه المغامرة أيام آرثر
وتشهد على ذلك كتب (بروتس)،
فارجع الى (بروتس) إذن، الفتى الشجاع، الذي أقبل أولاً،
بعد الحصار والهجوم الذي أسقط طروادة، واعلم
أن مغامرات كثيرة قبل اليوم
قد جرت قبل هذه.
ليت الذي تكلل بتاج الشوك
يوصلكم الى نعماه! آمين
العار لمن يظن هذا باطلاً!

وقد يكون من نتيجة القدرة نفسها على المؤلفة بين ما يبدو لنا مصادر متفرقة من الخبرة، أننا نجد كتّاب الرومانس يقدّمون ما يفتن ويثير العجب، بأسلوب بالغ الإلفة والصفاء، بحيث يبدو ما فيها من غرابة أشبه بنوع من الهدوء، يشيع في تضاعيف الحكاية بأكملها. ولا يشكل (العجيب) مسألة حديّة في تعريف الرومانس القروسطي، لأن العواطف والفعاليات اليومية ينظر اليها كتّاب الرومانس الحقيقيون على أنها متساوية في صفة العجب، ولم يكن البحث الدؤوب عن المشاعر الجديدة قد أصبح ضرورياً بعد، كما نجد في الأدب الغوطي في القرن الثامن عشر.

لننظر كيف يعالج (العجيب) في هذا المقطع من

(كريتيان) في قصيدته فارس شارتر أو لانسلوت. يجد (لانسلوت) ورفاقه أنهم محبوسون بين عدد من المشبّكات الحديدية في قلعة العدو :

لكن الذي سأحدثكم عنه أكثر
كان يضع خاتماً في إصبعه
فيه حجر كريم له من القوة
ما يحرّر من السحر
كل من ينظر اليه .
فرفع الخاتم أمام عينه
ونظر الى الحجر الكريم وقال :
« سيدتي ، سيدتي ، عونك يا رب .
إن بي حاجة كبيرة
أن تدركيني بعونكِ »
وكانت تلك السيدة حورية
وكانت هي التي أعطته ذلك الخاتم ،
وكانت قد أرضعته في طفولته ؛
وكانت لديه ثقة عظيمة
أنها ، حيثما يمكن أن يكون ،
فهي ستعينه وتنجده ؛
لكنه بعد أن أطال التضرّع
والنظر الى حجر الخاتم ،

رأى أن ليس ثمة من سحر ،
وأنه كان في الحقيقة
محاطاً ومحصوراً .

(٢٣٣٥ - ٥٥)

إذا نظرنا الى هذا المقطع خارج سياقه نجده يقع بين الكوميديا والرعب . لكنه في السياق ، رغم بقاء هذين الاثرين ، نجد الوصف يجري بنعومة عبر ما يبدو كأنه أزمة كبرى وخيانة للبطل من جانب القوى الخارقة للطبيعة . فقد بقي هو ورفاقه ليشقوا طريقهم بأنسفهم خارج القلعة . والسحر متقلب المزاج ؛ لكن المصدر الدائم عند (كريتيان) هو الفعل البشري والعاطفة - كما هو الحال عند مؤلف **گاوين** وعند (چوسر) . ويغلب الوصول الى ما يشبه أثر السحر من خلال قوى بشرية صرفة .

إن واحدة من الطرق التي تبعدنا عن الفرضيات المألوفة هي الانتقال السريع السلس من مغامرة الى أخرى . وغياب الروابط العرضية ميزة أخرى في الكثير من الأدب الشفوي أو الأدب الذي يقوم على تراث شفوي . لكن المهم فنياً هو مدى الآثار التي يخلقها كتّاب الرومانس بمثل هذه الوسيلة . ويمكن ملاحظة مثل هذه الانقطاعات ذات المغزى في ما نجده في حياة الاحلام لدينا . يكون أثر قصص الرومانس إبعاد اهتمامنا

بالشخصيات الفردية ، وفي الوقت نفسه إغراقنا بشكل متزايد في تشابك عالم الحكاية . وفي الوقت نفسه يظهر إيحاء باللامحدود بفعل تحولات جديدة في الحبكة تظهر باستمرار ، الى جانب حملة رسائل جدد ، وقصص جديدة . فبعد قليل ، في لانسلوت ، على سبيل المثال ، نجد البطل مشتبكاً في جدال شديد مع فارس قد غلبه لتوّه ـ هو الفارس نفسه الذي سبق أن أهان البطل وسخر منه . فهل يرغم الفارس الآن على الركوب في (عربة المهانة) ؟ نجد الفارس يتوسل الى البطل أن يقتله بدل أن يظهره بمظهر العار .

وبينما هو يتضرّع اليه ،
إذا به يبصر عبر الحقل ،
صبيّة مقبلة
تركب على ظهر بغل أشهب ،
حاسرة الرأس مشوشة الثياب . . . (٢٧٧٩ - ٨٣)

يتعاظم الاهتمام فجأة بقدوم الصبية . وتهدأ الحركة برهة لتستأنف باندفاع متزايد ، إذ تطلب الصبية بشكل مفاجيء رأس الفارس . ويؤدي التحول من الحوار الى الوصف الى إعادتنا الى دور المشاهد الصامت ، ويسمح لتعاطفنا بالتحوّل من دون ألم .

تقودنا قصص الرومانس خلال متاهة معقدة من المغامرة ؛

لكنها لا تثير فينا القلق الكريه الذي يصاحب المتاهة . فهي تكاد تنتهي دائماً بنهاية سعيدة . وقد بقيت النهاية السعيدة ميزة الرومانس . وربما كان ذلك السبب وراء النظر الى **ترويلس وكريسيده** /چوسر/ على أنها رواية أكثر منها رومانس . الرومانس نمط شامل . فهو يقدم الكوميديا ؛ وهو ينطوي على معاناة . وهو مع ذلك لا ينطوي على تركيز الكوميديا او الصفة النهائية في المأساة . وهو يحتفل بالخصوبة والحرية والبقاء ـ بما فيه من وسائل فنية الى جانب ما فيه من قصص فردية .

إن الخميلة المنعزلة ، وبهو اللذة ، والعالم الرعوي جميعاً تعرض صور النعيم التي تجد الراحة فيها حياة الطبيعة والعواطف . في أواخر **كليجيه**[٧] ، تخرج (فينيس) من البرج حيث كانت محبوسة لأكثر من سنة ، فتدخل حديقة . (وكانت تقوم وسط الحديقة شجرة مطعّمة مثقلة بالأزهار المتفتحة والاوراق ، تعلو وتنتشر . وكانت غصونها تتدلى حتى تكاد تلمس الأرض؛ لكن جذعها الذي كانت تخرج منه الغصون كان يشمخ عالياً في الفضاء) . وتضطجع (فينيس) داخل تلك الأسوار في حديقة عالية الجدران تتصل بالبرج، وحبيبها الى جانبها . وتكون عزلة العشاق الفردوسية الدافئة البعيدة بين الاغصان مما يضفي قوة التعبير على ذلك الدافع نحو السلبية الذي نلمسه في تضاعيف قصص الرومانس . وقد أظهر (سپنسر) في **مليكة الجان** أن صور النعيم بما فيها انغلاق وهدوء (ويمكن تلمس

أمثلة من عصر اليزابيث كما عند (ناش) في **المسافر التعيس** وكما عند (سدني) في **أركاديا)** يمكن أن تنقلب الى كهف اليأس :

النوم بعد التعب ، الميناء بعد البحار العاصفة ،
الراحة بعد الحرب ، الموت بعد الحياة يعطي عظيم
السرور .

تتصف (خميلة النعيم) في أعمال (سپنسر) باغراء لا حدود له ، لكنها تبعث الاوهام وتشتت آمال البشر الحقيقية .

تشير أمثال هذه الصور كذلك الى نقاط الضعف في آداب الرومانس عندما لا تسندها قوة الابداع : ارتخاؤها وانغماسها الذاتي ، وما تتضمن من أوصاف جاهزة من الصيغ المقبولة . يحدد (چوسر) تفاهات الصيغ المستهلكة في الرومانس بدقة مضحكة ، في صورته الساخرة عن (سر توپاس)

تمكّن الحب من قلب (سر توپاس)
عندما سمع الطيور تغني ،
فاندفع كمن أصابه الجنون .
وعاد حصانه الجميل من وخز المهماز
يتعرّق حتى تكاد تعصره ؛
وتضرّج بالدم جنباه .
ونال التعب أيضاً من (سر توپاس)
من فرط ما جرى على العشب الرطيب ،

واشتد به الحماس ،
فترجّل واستلقى في ذلك المكان
ليعطي جواده قسطاً من الراحة ،
وشيئاً من طيّب العلَف . . .
أظن أني سأعشق مليكة ـ جَنيّة ،
لأنه ليس في هذا العالم من امرأة
تليق أن تكون خِدني في البلاد ؛
هجرت الجميع سواها من النساء
وسرت في طلب مليكة ـ جنيّة
في الوديان وكذلك في الوهاد !

يفعل الهجاء فعله على مستويين : السخرية من ادعاءات بطل الرومانس ، والهزء بالتقاليد الشعرية . فشعور (سر توپاس) بقدره الخاص (ليس في هذا العالم من امرأة/ تليق أن تكون خِدني) له ما يوازيه في المبالغة المنهكة في وصف حصانه . يسخر (چوسر) من تعب السفر الذي يصيب الفارس في تطوافه في الأرض على غير هدى (ونال التعب . . . من فرط ما جرى على العشب الرطيب) ؛ والمقابلة بين (واشتد به الحماس) وبين (فترجّل واستلقى) تصوّر التباين الذي يغلب أن نلمسه بين ادعاءات البطولة والافعال الحقيقية . لا تزيد هذه القصيدة على مئتي بيت ، لكن خمسة مقاطع منها تتناول وصفاً كاملاً لملابس (سر توپاس) في حين لا يفرد الشاعر اكثر من ثلاثة

مقاطع لينتهي من وصف الفعل الوحيد ؛ ونجد معركة (سر توپاس) مع العملاق (سر اوليفانت) تتفتت في اللحظة التي تقترب فيها الذروة :

فانسحب (سر توپاس) الى الوراء بخفّة :
فقد كان هذا العملاق يرميه بحجارة
من مقلاع يدوي لعين .
لكن الفتى (توپاس) نجا منه ،
وكان ذلك بتقدير من الله
وبفعل طلعته البهية .

تتجنّب الصيغ المراوغة أي فعل يقدم بشكل ملموس . ولا يلبث المضيف[8] أن يستوقف الشاعر ، ويلعن (الشعر) . ويكون (الشعر) هنا ، أي طريقة النظم ، غرض (چوسر) الرئيس من السخرية ؛ فنجد الحشو يحاول جعل العبارات المستهلكة ذات معنى (في الأودية وكذلك في الوهاد) لكنها في الواقع تقصد الى تكملة العدد المطلوب من التفعيلات في البيت ؛ ويكون الهبوط السحيق من (في هذا العالم) الى (في البلاد) من أجل تشكيل قافية مع (في الوهاد) . وتكون الرتابة الراخية في مثل هذه الوسائل مما يصور النقص في التركيز الفني في تناول موضوعات الفروسية لدى كثير من كتّاب الرومانس الانگليز . وقد أظهر (چوسر) نفسه ما يستطيع الفنان فعله بالرومانس ،

سواء في الشكل التقليدي الذي نجده في « حكاية الفارس » او في شكله الغني الاصيل في **ترويلس وكريسيده** تلك القصيدة العظيمة التي قال عنها (دبليو . پ . كير) في كتابه **الملحمة والاسطورة** ان الرومانس القروسطي ينتهي فيها .

الرومانس الأليزابيثي

كان من شأن القوة الموحية في نمط الرومانس أن تمنح حماية لمن يتناوله وهو مفتقر للبراعة . ومع ذلك لا يجد العالم المثالي في آداب الرومانس شكلاً معبِّراً إلا من خلال الدقة الخلاقة ، لأنه عالم مثالي . إذا لم يتضمن الرومانس خصوصية شديدة ظهرت عليه سيماء خُلَّب وأشياء يسهل ادعاؤ ها ، وتحلل إلى رموز رغبة . ليس من شيء لا يستطيع الفن الجاد تقليده في الرغبة للخلاص من ظروف الحياة العادية . لكن تحقيق الرغبة يجب أن يصوَّر بشكل كامل مفعم بالحركة مع جميع ما يصاحبه من ألم في العمل الفني ، لا أن يعرض كالحلوى . إن الشك في أن عالم الرومانس ينطوي على كذبة في الأساس - ليس لمحض كونه غير تاريخي بل لكونه لا يعادل العالم الفعلي ولا يمكن بلوغه من خلاله - هي ما يميز النقد الموجه إلى هذا النمط في عصر الانبعاث وما بعده .

لكن النقاد في العصر الاليزابيثي كانوا مهتمين بشكل خاص بشيوع هذا الشكل الأدبي . ويجب توكيد أن كلمة

(رومانس) في القرن السادس عشر كانت تطلق على أي نوع من القصة غير الدينية ، في الشعر أم في النثر . لقد بلغت الكلمة أقصى اتّساع في المعنى في هذه الفترة فعاد من الصعب استخدامها لتحديد اصطلاح مخصص ؛ لكننا نقدر على تمييز أنواعها بشكل مفيد . كانت المصادر الأساسية لنمط الرومانس الاليزابيثي توجد في مادة الفروسية في رومانس القصور القروسطي ؛ في الثروة الواسعة من القصص الأسطورية الكلاسية التي أصبحت مألوفة من خلال المعرفة المستجدة بالآداب القديمة ؛ وقد ترجمت هذه القصص وتحولت عن طريق الصيغ الايطالية والفرنسية ؛ في (الملحمة الرومانسية) الايطالية ؛ في الحكايات الشعبية ، وفي التاريخ . ويوجد هذا الميل للقصص في كتب النوادر التي تقدم الحكايات الشعبية الشفوية الشائعة ، في كتب مثل **مئة حكاية مرحة** (١٥٢٦) و **حكايات** (سكيلتن) **المرحة** (١٥٦٦ - ٩) و **نوادر** (تارلتن) (قبل ١٥٩٢) و **حكايات** (جورج بيل) **المرحة الظريفة** (١٦٠٧) . يقدم (وليم پينتر) في كتابه **قصر السرور** (١٥٦٦ - ٧) مجموعة كبيرة من الحكايات مأخوذة عن مصادر فرنسية وإيطالية مباشرة في الغالب - كانت تستند بدورها إلى كتّاب العصر الكلاسي .

إن القارىء الذي يود معرفة نوع القصص التي نشأ عليها أبناء الطبقة الوسطى قبل عهد شكسپير يجد وصفاً ممتعاً لذلك

في كاپتن كوكس : أشعاره وكتبه أو في رسالة روبرت لينام (تحرير ف. جي. فرنيڤال ، لندن ، ١٨٧١) . يقول (لينام) نفسه إنها « قصص تبعث فيّ السرور ، وكلما كانت قديمة نادرة ، أعجبتني أكثر فأكثر » . يصف المؤلف الاحتفالات التي أقيمت للملكة اليزابيث في (كينلورث) عام ١٥٧٥ فيذكر واحداً من المشاركين اسمه (كاپتن كوكس) يعمل في العمارة في (كوڤنتري) ويذكر مجموعة من كتبه ورواياته وأشعاره . ومما يسترعي الانتباه مباشرة المدى الذي يشغله رومانس الفروسية بين كتب (كاپتن كوكس) ومنها : كتاب الملك آرثر ، (هون) من أهل (بوردوس) ، المالك ذو الأصل الوضيع ، أولاد (عمون) الأربعة ، (سر إگلامور) ـ ومثل هذه الأسماء كثير . ويذكر (توماس ناش) في كتابه **تحليل العبث** كثيراً من هذه القصص (التي يشير إلى صفتها الپاپوية) :

فماذا ، فديتكم ، يحاول أن يصنع هؤلاء الثرثارون من الكتّاب غير إصلاح الجدران المتهدمة في بلاط ڤينوس ، وأن يعيدوا إلى العالم مهنة الكذب الأسطورية المنسية ، ويقلدوا من جديد تلك الأحلام الزائفة لدى مترهّلين طردتهم الكنيسة ، وصدرت عن أقلامهم المأفونة تلك الانطباعات المستهلكة عن أفعال لا وجود لها تعزى إلى آرثر صاحب المنضدة المستديرة ، آرثر من إقليم بريتاني الصغير ، سر تريسترام ، هون من

إقليم بوردو ، المالك ذو الأصل الوضيع ، أولاد عمون الأربعة ، وغيرها مما لا ينتهي .

ويبدو صحيحاً بوجه عام أن مادة قصص الرومانس القروسطية قد أصبحت الآن جزءاً من الموروث الشعبي ، بل إنها قد تخلفت عن الزمن قليلاً ، كما يشير (لينام) في وصفه الموارب للمنشد القديم وأغنيته الكئيبة . وأصبح الجديد يطلب في قصص الرومانس المستندة إلى مصادر كلاسية أو إيطالية تستهوي الطبقة الوسطى والعليا من المجتمع . يقول (آسكام) عن **موت آرثر** إنه كتاب (وقاحة جريئة) وعن كتاب (پينتر) بعنوان **قصر السرور** إن (عشرة كتب مثل **موت آرثر** لا تحدث جزءاً من عشرة أجزاء من الضرر الذي يحدثه واحد من هذه الكتب المصنوعة في إيطاليا والمترجمة في انگلترا) .

عاش رومانس الفروسية بشكل مختلف في استخدامه مادة للمهرجانات والعروض : ويحتمل أن رومانس (البيت الرفيع) عند (سدني) في **آركاديا** والحكاية الرمزية الاحتفالية عند (سپنسر) في **مليكة الجان** تستمد موادها بهذا الشكل . عند زيارة الملكة اليزابيث إلى (كينلورث) كان يتقدمها النافخون بالأبواق :

كان هؤلاء النافخون البارعون . . . تصدر عنهم هذه الموسيقى بشكل بالغ العذوبة ، بينما كانت جلالتها

تنساب في موكبها عبر الساحة إلى البوابة الداخلية بجوار باحة القلعة : حيث كانت سيدة البحيرة (المشهورة في كتاب الملك آرثر) تقوم على خدمتها حوريتان ، في ثياب من حرير ، في انتظار قدوم جلالتها : من وسط البركة ، حيث كانت جزيرة متحركة ، تتوهج بأنوار المشاعل ، فأقبلت تطفو إلى الأرض ، واستقبلت جلالتها بقصيدة حسنة النظم وأشياء من هذا القبيل .

(كاپتن كوكس ، ص ٦)

بعد الفخامة الرمزية في هذا المشهد تأتي مماحكة عجيبة بين الملكة وسيدة البحيرة ـ حول من يفرض السلطان .

إن هذا الهزل وسط مشاهد الفخامة مما يتغلغل في أعمال (سدني) و(سپنسر) ، ليتمازج مع الاستغوار الجاد حول طبيعة النبل في **آركاديا** و**مليكة الجان** . يتميز رومانس القصور الاليزابيثي بخفة رائقة واستثارة للذهن يرجع بعضها إلى (آريوستو) الذي تناول مادة آرثر بنوع من التجرد الوقور في **أورلاندو فوريوزو** . لكن **مليكة الجان** ليست من نوع (رومانس) الفروسية القروسطي : فهي تختلف عنه بما فيها من نظام قوامه الحكاية الرمزية والمثالية . ولا هي (رومانس) من النوع الذي يكتفي بحكاية قصة . ومع ذلك ، في الكتاب

خصائص عالم الرومانس ، وهو يستمد بوضوح من تراث رومانس محلي شديد البروز ، تزينه معرفة مستمدة من (الملحمة الرومانسية) الايطالية . يدور بين النقاد كثير من الجدل حول مدى ما تأثرت به هذه القصيدة من آداب رومانس سابقة ، وبخاصة كتاب ‹مالوري› . ثمة دراسة كاملة عن العلاقات مع آداب الرومانس السابقة ، وبخاصة عن دور آرثر في القصيدة ، في كتاب ‹وارتن› بعنوان **ملاحظات حول مليكة الجان** (١٧٦٢) وفي كتب حديثة ، مثل كتاب ‹جون آرثوس› بعنوان **شعر سپنسر والشكل في آداب الرومانس** ، وكتاب ‹جوزفين بينيت› بعنوان **التطور في مليكة الجان** ، وكتاب ‹روزامند تيوڤ› بعنوان **صور الحكايات الرمزية** . والنقطة الأساسية التي تشترك فيها هذه الدراسات هي أن آداب الرومانس كانت تحظى بالقبول كجزء من التراث الأدبي بحيث أنها كانت ، رغم قسوة النقاد في عصر اليزابيث ، مادة تغري بالعودة إليها واستخدامها ولو بشكل يعوزه التمحيص .

كان يُنظر إلى تلك المواد على أنها مادة الحياة الأولية . يقول ‹سدني› في **دفاع عن الشعر** إن (الشعر رفيق ميادين القتال . وأحسب أن ‹أورلاندو فوريوزو› أو ‹الملك آرثر› النبيل لن يسيء إلى جندي) . إن العصر الذي كان ينظر إلى الأدب على أنه ضرب من النشاط كان يستمتع بعالم القصة الذي يجده في آداب الرومانس لما يقدمه من ضروب السلوك البشري

المتنوعة . ويقول (سدني) في مكان آخر من الدفاع : «في الحق أنني قد عرفت أناساً حتى لدى قراءتهم أماديس ده گول[٩] (التي يعلم الله أنها في عوز شديد لطبيعة الشعر النفيس) تتحرك قلوبهم لمشاهد اللطف والكرم والشجاعة بخاصة » . وإذ يمدح (سدني) على مضض ، فإنه يشيد بقدرة أماديس على تحريك الناس نحو جليل الأفعال . وفي الرومانس الذي كتبه بعنوان أركاديا يقدم مرآة للنبل . يكون الارتفاع إلى المثالية عند (سپنسر) و (سدني) بقصد التعليم ، لا لجعل القارىء يهرب تماماً من عالمه الخاص . وتكون العوالم المثالية لديهما بمثابة محك للتجربة .

نجد هذه الوظيفة (التعليمية) حتى في الصفة الرعوية في آركاديا . فالصفة الرعوية ما تلبث أن تتحول إلى صفة سياسية ، لأن المنظر الطبيعي الجميل يعني الحكومة الجيدة والسلام ، في حين تكون الأرض الجرداء صورة الانحلال في النظام والحضارة . لذلك يكون الكمال الذي يحمل طبيعة الحلم في المنظر الطبيعي المثالي مما يوحي بمجتمع كامل الإنسجام :

كان ثمة تلال تزين مرتفعاتها الشمّاء أشجارٌ سامقة : وديان متواضعة ، تجد في حالتها الدانية سلوى بأنهار لُجين منعشة : مروج ترصّعها من الزهر أفوافٌ تبهج النظر : آجام تتخللها ظلال وارفة ، وتغشاها كذلك أسراب لعوب من صنوف الطير عذب الغناء : وكل مرج

يفيض بقطعان ترعى في هدأة الأمان ، في حين ترفع الثغاء حملان بديعة تطلب دفء المرضعات : هنا صبي الراعي يداعب نايه كأنه لن يعرف المشيب : هناك فتاة راعية مشغولة بحياكتها وهي تغني ، وكأن صوتها يبعث الراحة في يديها وهما تعملان ، وكأن يديها تتبعان ما يبعث صوتها من ألحان .

(١ ، ٢)

يقع النظام والتناسق والتدرج في المرتبة في المنطوى من هذا المشهد الطبيعي حيث تبلغ القيم ذروتها في (الحياكة والغناء) . وفي مسيرة الرومانس نجد المشهد الطبيعي المثالي تتعاوره الحرب الأهلية ، والحالة الفضلى ينالها الخراب زمناً .

في نهاية الكتاب الثالث من **مليكة الجان** يكون التعبير عن مثالية كيوپيد الزائفة بطريقة القناعية[١٠] والاستعراض ، في مسيرة تعيد للذهن **رومانس الوردة** والمشهد في (كينيلورث) الذي مر بنا . وفي مقابل ذلك نجد الصورة الحقيقية للحب في عودة (آموريت) و (سكودامور) إلى بعضهما في هدوء . (توجد هذه المقطوعة في الطبعة الأولى وحدها) :

وسرعان ما أخذها بين ذراعيه ،
وراح يداعب جسدها الوضيء ،
جسدها الذي كان بالأمس سجن ألمٍ حزين ،

غدا مسكن حب بهيج وسرور نفيس :
لكن السيدة الجميلة إذ نال منها
غامر الشوق ، راحت تذوب حبوراً ،
ورنت روحها بعذب المفاتن :
ولم ينطقا بكلام ، ولا شعرا بشيء من هذه الدنيا ،
وراحا في عناق طويل كجسدين دون حراك .

تشكل هذه المبادلة النبيلة في الحب أحد المثل العليا كذلك في آركاديا حيث نجد الحياة التي يبحث عنها العشاق الأربعة في صورة زواج (پارثينيا) و(أرگالوس) : « زوجان سعيدان ، هو سعيد بها ، وهي سعيدة بنفسها ، بنفسها لأنها سعيدة به : كلاهما يزيدان في ما عندهما بإعطاء الآخر ، كلاهما يجعل من حياة واحدة حياتين ، لأنهما قد صنعا حياة مزدوجة ؛ حياة فيها رغبة لا ينقصها إرضاء ، وإرضاء لا يؤدي اكتفاء أبداً » . (١٢/٣) .

تشير اللغة في هذا المقطع ، وبخاصة لغة (سدني) إلى المثل الأعلى الخاص الذي ينطوي عليه رومانس القصور في عهد الملكة اليزابيث . في كتاب (ليلي) بعنوان يوفيوس[١١] نجد نوعاً من الرومانس تصبح اللغة فيه المثل الأعلى في الكتاب ، وتقوم مقام السلوك إلى حد كبير . ونجد التحليل الواثق الجاد للشخصيات وعلاقاتها عند (سدني) في آركاديا يقوم على محسنات أسلوبية معقدة تشبه أسلوب (ليلي) ، غير أن

السلوك يبقى فيها موضع الاهتمام الرئيس ـ كما كان الحال في أفضل أمثلة الرومانس القروسطي . إن رومانس (القصور) في عهد إليزابيث ينقّي ويركّز المثل العليا في الحب والشرف : وهو يكرّم طرائقه نفسها باصطناع لغة محلية مشذّبة ، تؤدي معاني النبل . وقد كان الرومانس ، تاريخياً ، لغة محلية ، وأصبح الاليزابيثيون ينظرون إلى اللغة المحلية على أنها المثل الأعلى . وزيادة على ذلك نجد مقطوعة (سپنسر)[١٢] تعبر في الشكل عن السيطرة على التعقيد في الرومانس .

لقد كنت أشدد على مدى العلاقة المباشرة بين العوالم البادية القيود ، في رومانس القصور الاليزابيثي ، وبين الحياة ، وسلوك الحياة ، حتى في ما يقع خارج حدود العصر . لكني لا أريد القول أن تلك العوالم كانت كثيبة في أغراضها وما بلغت إليه . فهي تخلق أنماطاً من الحياة بلغة محددة جذابة يسعدنا أن نساهم فيها . وهي تسبغ علينا بهاء ورقّة تخلق براعة لبقة تصدر عن القراءة مباشرة . وهي عوالم تحررنا وتدفعنا نحو الكمال . وبهذا المعنى كذلك ، ينجز عالم الرومانس وعوده فيقدم لنا الحياة بشكل آخر : عالمنا من نحاس ، لكن الشعراء يقدمون عالماً من ذهب .

رغم أن (سپنسر) وشكسپير كانا يعيشان في حدود عالم الرومانس ، لا نجدهما يستعملان كلمة (رومانس) أبداً . إن النقّاد المتأخرين هم الذين أطلقوا على مسرحيات شكسپير

المتأخرة صفة (رومانس) . من المؤكد أن شكسپير كان يستمد مادة من آداب الرومانس الاليزابيثية . ثمة أصداء من (گرين) في **پاندوستو** نجدها في **حكاية الشتاء** ، مسرحية شكسپير ، وقد أشار (جون دانبي) بشكل مقنع إلى وشائج بين **أركاديا** ومسرحية شكسپير الأخرى **پيركلس** ، وذلك في فصله عن « سدني ومسرحيات الرومانس المتأخرة عند شكسپير » (**شعراء فوق تل الحظ** ، لندن ، **١٩٥٢**) . يعبّر (دانبي) عن نقطة حساسة في قوله إن « شكسپير يستجيب بقوة - وبحماس يبلغ الغنائية - إلى الموضوع الذي ينطوي عليه الرومانس » .

إن المنطوى هو المهم : فالظواهر وحدها لا يمكن أن تفسر حماس شكسپير أو فرادة نبرته ، حتى عندما يتناول مادة يمكن القول عنها إنها مما يوجد في التراث ، أو في المصادر المعروفة .

يتغلغل شكسپير إلى الأنماط العضوية التي يحتفل بها الرومانس : أنماط المعاناة والبقاء ، أنماط تتناول موضوعات التجدد ، الرعوية ، الحاضر الحسي الدائم الشرود ، تحقيق الرغبة الذي يخلق عالماً جديداً على صورته ، التناغم المعقّد بين المصادفة والزمن . ليس من شيء يترك في الرومانس بحيث لا يمكن استعادته ؛ فالانبثاق ممكن دائماً . وشكسپير يضفي شكلاً إنسانياً كاملاً على الحقائق التي عبّرت عنها أول مرة الأنماط القصصية في رومانس القرون الوسطى .

٣

من ثيربانتس الى الرواية الغوطية : الرومانس وظهور الرواية

دون كيخوته

يشكل نشر كتاب (ثيربانتس) **دون كيخوته** وترجمته الانگليزية حداً فاصلاً مهماً في تاريخ الرومانس . وقبل ذلك بحوالي سنة ، نشر (بيمُنْت وفليچر) مسرحية **فارس المدقّة الملتهبة**[1] ، يستخدمان فيها التنافر المضحك بين مُثل رومانس الفروسية وبين الممارسة اليومية الحديثة . يضع المؤلفان التناقض بعبارات طبقية ، مع سخرية من جهل المواطن بتقاليد المسرح ، إضافة الى فكرة محاكاة بطولية هازئة حول بائع خضار انقلب الى فارس . لقد منحت الفكرة المُؤَلِّفَين فرصة كوميدية ثرّة مع شيء من التعليق الاجتماعي الزاخر .

ريف : حقيقة إن هؤلاء الفرسان يستحقون كبير الثناء ، إذ يهجرون ممتلكاتهم ، ويذهبون بصحبة تابع وقزم ، هائمين على وجوههم في الصحارى من أجل إنقاذ النساء المسكينات .

الزوجة : إي والله يا ريف ، وليقولوا عنهم ما يشاءون ، فهم يستحقون الثناء ، فرساننا هؤلاء يهجرون ممتلكاتهم بكل تأكيد ، لكنهم لا يفعلون الشيء الآخر .

لكن معالجة الفكرة لديهما كانت محدودة ، لأنهما ينظران الى عبارات رومانس الفروسية على أنها تافهة طوال المسرحية ، ولأنهما كذلك يقذفان بمجموعة من الأفكار الاخرى في حدود مسرحية قصيرة .

في **دون كيخوته** كتب (ثيربانتس) عملاً أدبياً يتميز بكل السعة والتنوع الموجود في الرومانس ؛ فهو يحترم النمط حتى عندما يتطلّع الى ما وراء حدود مادته ، الى مجالات جديدة من الخبرة . في الرومانس التقليدي لا يخيب أمل أحد بتاتاً . فخيبة الامل تبعث الشك في وظيفة تحقيق الرغبة التي تميز النمط ، وتنال من البناء الذي يقوم عليه عالمه . إن (بروسبيرو)/ الساحر في مسرحية شكسبير : **العاصفة/** يهجر كل ظروف الاحتفال والسحر والهوية في تصريحه الناضج الاخير ، الذي يتخلى عن كل شيء عدا الحركة الانسانية : (لقد انتهت الآن تسلياتنا) . لكن **العاصفة** لا تعتمد على الرومانس ، أو على تحقيق الرغبات ، رغم أن الكثير من ذلك مسلّم به . فالعالم المألوف هو الأرض البعيدة المطلوبة التي تبحر نحوها شخصيات المسرحية .

بوصول (ثيربانتس) نبلغ كتاباً يتناول شروط الرومانس ويمسك بها في توتّر تجاه ما يمكن ملاحظته من حقائق الحياة بطريقة يبرز معها نمط خيالي جديد بوسعه أن يضنم العجب وخيبة الامل في آنٍ معاً . في الاحساس بنهاية (نيويورك ١٩٦٧) يرى (فرانك كيرمود) أن مركزية الرواية تبدأ عند (ثيربانتس) :

يصادف أن تتخذ الرواية في مرحلة التمدن التي نمر بها ، الشكل المركزي في الفن الأدبي . وهي تقدم نفسها لتفسيرات مستمدة من أي نظام فكري في العالم يبدو مناسباً في وقت بعينه . وتاريخها محاولة لتجنّب ما دعاه (سكوت) قوانين (أرض الخيال) ـ القوالب التي تتجاهل الواقع ، والتي يكون ابتعادها عنه مما نصفه بالتفاهة . منذ أيام (ثيربانتس) فصاعداً ، كانت الرواية ، عندما تكون مرضية لنا ، بمثابة الشعر (القادر) بعبارة (اورتيگا) . على (السير مع الواقع الراهن) . لكنها (شعر واقعي) موضوعه ، بصراحة ، (انهيار ما هو شعري) لأنها يجب أن تتناول (واقع الاشياء الهمجي ، الوحشي ، الأبكم ، الخالي من المعنى) . فهي لا تستطيع التعامل مع البطل القديم ، او مع القوانين القديمة في أرض الرومانس . ثم إن ما تخلقه من قوانين جديدة وعادات يجب أن تتحطم هي

نفسها باستمرار تحت ضغوط واقع متغير لا تنقصه الوحشية . (للواقع مزاج عنيف لا يتحمل المثالي حتى عندما يرفع الواقع نفسه الى مرتبة مثالية) .

وبهذا المعنى يكون (دون كيخوته) أول ضحايا (انهيار ما هو شعري) .

بقي الرومانس حيّاً في الترجمة من الشعر الى النثر ، في وقت مبكّر من تاريخه ، وبقيت رؤ يته المثالية لم يمسّها سوء . ثمة دوماً شيء يفتقر الى الصحة في المنافسات حول المثالي والواقعي في الأدب القروسطي ، لأنه يبدو واضحاً أن التفكير القروسطي لم يعرف مثل هذا التطرف المحدد . لكننا بحلول القرن السابع عشر نصل الى فترة نلمس فيها تعارضاً واعياً بين الاثنين : ونجد ذلك واضحاً عند الشعراء الماوراطبيعيين[٢] . لكن الواقع لا ينال تماماً من عالم الرومانس المثالي في تخيل (ثيربانتس) . فالواقع يقدم الشكل القصصي في الكتاب مع كثير من طاقته في التخيّل . و(دون كيخوته) أشهر ضحايا قوة الرومانس المضللة . فهويقع في تلابيب سحر عالم الرومانس . وبدل أن يقنع سلبياً بالتمتع بعالمه المثالي داخل هدوء خياله ، يحاول ان يمارسه فعلياً في العالم اليومي العنيد . وهو يصدّق كل ما قرأ في قصص الرومانس ؛ فقد اقتنع بالوجود الأبدي للحاضر في الرومانس بحيث صار يعتقده موجوداً في هذا المكان والزمان ، وهو يصدّق رؤ يته الداخلية اكثر مما يصدق عينيه .

تكون المحاكاة في هذا العمل العظيم ذات طريقين . توضح مغامرات (دون كيخوته) أن شروط رومانس الفروسية وظروفه نادراً ما تتصل مباشرة بالخبرة العادية . لكن الكتاب يوضح كذلك أن قدرة الخيال في التحويل تقدر أن ترغم العالم على محاكاة مدركات ذلك الخيال ؛ فليس على الخيال دائماً أن يحاكي الواقع الخارجي . تكون (دُلثينيا) هي (الأميرة البعيدة) - إضافة الى كونها فتاة عادية - لأن (دون كيخوته) قد جعلها كذلك . وعندما يهاجم الطواحين يعتقد أنه يهاجم عمالقة : شجاعته حقيقية ، لكن اختلالها الفظيع في الوقت نفسه يلقي ضوءاً ساخراً على المثال (البطولي) . وينتقل التوازن دائماً بين مطاليب المثالي ومطاليب الواقعي .

في الجزء الثاني ، الذي نشر بعد عشر سنوات من الجزء الأول ، استجابة لمحاولات استمرار مجهضة ، كانت جميع الشخصيات في بلاط الدوق قد قرأت مغامرات (دون كيخوته) الشهيرة . بهذه الطريقة يحمل (ثيربانتس) بطله الى مركز الواقع (وهو ما يزال متعلقاً بمثال الفروسية العتيق المستمد من قصص الرومانس) . ويشرع الدوق والدوقة في إقناعه أن أوهامه حقيقية ، وبذلك يحوّلان البلاط الى عالم رومانس . وتبلغ قوة (دون كيخوته) أنه يستطيع جعل العالم حوله يحاكي أحلامه فعلاً - رغم ان الدوق ، بالطبع ، يتصور نفسه مسيطراً على النكتة . وبالرغم من ذلك لا يشعر (دون كيخوته) أنه مرتاح في

عالم القصر ؛ لأن من فيه قد فاتهم بعض ما تبقى من عالم خياله .

و(دون كيخوته) مجنون ؛ وهو لا يبلغ سلامة العقل حتى تغدو أوهامه موضع تجاوز ونيل ، فلا يعود قادراً على التمسك بها . وبعد ذلك ينسحب الى فراشه ويموت ؛ فقد غدت الاوهام جوهر حياته وهو لا يقوى على الحياة بعدها . كان (ثيربانتس) قد أعلن أن كتابه محاولة للإطاحة بآداب رومانس الفروسية . ومهما تكن درجة تعاطفنا مع رؤى الجنون ، يغدو من الميوعة العاطفية الإصرار على القدرة المبدعة عند (دون كيخوته) نفسه على حساب الهزء المعلن الذي أقامه (ثيربانتس) .

يمثل (دون كيخوته) رفع النفس الى المستوى المثالي ، ورفض الشك في الخبرة الداخلية ، والميل الى إقامة أي تفسير للحياة على إرادة شخصية وخيال ورغبة ، لا على جماع الخبرة التجريبية والاجتماعية . ورفع النفس الى المستوى المثالي بهذا الشكل قد ورثه الشعراء الرومانسيون عن آداب الرومانس . ويمكن القول إن (دون كيخوته) في عزلته المتخيلة يعلن عن وصول البطل الرومانسي الذي لا يكون العالم الخارجي عنده ذا معنى الا في حدود خياله الفردي . في الجدل الذي نشب بين (دون دييگو ده ميراندا) وبين (دون كيخوته) يخمد الاخير ذلك الجدل بنبرة شامخة . وإذ كان الحديث عن أخبار (الفرسان الهائمين) تساءل (دون دييگو) : « ولكن هل ثمة من يشك في

أن تلك الاخبار زائفة ؟ » ويكون جواب (دون كيخوته) : « أنا أشك ، ولتنتهِ المسألة عند هذا الحد » . (١٦/٢) .

ربما كان **دون كيخوته** أكثر الكتب أثراً في تاريخ الرواية . كان أبلغ دليل على عبقرية (ثيربانتس) أنه جسّد في شخصيته الرئيستين (دون كيخوته) و(سانچو پانزا) الدافعين الدائمين الشاملين في الفن القصصي . يقدم (كيخوته) الخيال منسرحاً من عالم الحس والملاحظة ، يطمح نحو المثالي . يؤدي هذا الطريق الى الجنون ، والى التيسير النبيل للاسطورة وصفتها الايحائية . وينشغل (سانچوپانزا) بتسجيل العجائب العادية والخضوع لسلطانها . ولا يكون لحياته العنيفة من معنى الا في علاقتها بالقناعات والانجازات العادية . لكن (كيخوته) يجب أن يأكل ويشرب . ويتحمل السجن والضربات ، ويدرك قساوة المادة . و(سانچو) بدوره يترك أسرته ويشرع في رحلة لا يعلم طولها مع (دون كيخوته) على أمل أن يصبح حاكم جزيرة مجهولة (وخيالية كذلك). وهما ضروريان بعضهما لبعض . وهما يفسران العالم بعضهما لبعض . وهما يصوران دافع المحاكاة ودافع الرفع الى المستوى المثالي في اعتماد الواحد على الآخر .

وقد كان بوسع (ثيربانتس) أن يوحي بهذا التوازن والتداخل لأنه ، بالرغم من ريبته المشروعة بخيالات رومانس الفروسية ، كان ما يزال مسلّماً بأساليب الرومانس في بناء

الحبكة : فهو يستخدم أحداثاً متداخلة متشابكة ، حيث نجد موضوعات ، يبدو أنها قد انتهت منذ أمد بعيد ، تعود للظهور بعد مئات الصفحات . فهو يقطع الاحداث بشكل عرضي ؛ وهو يُداخِل قصصاً ترويها الشخصيات ؛ وهو يظهر الفارس يسير وئيداً نحو اللانهاية .

نجد أشهر هجوم على قصص رومانس الفروسية في هذا الكتاب على لسان الكاهن . ورغم أنه من الخطأ النظر إلى هذا المقطع على أنه يلخّص أغراض الكاتب وأفكاره ، يكون من المفيد الاقتطاف منه على شيء من التوسّع ، لأنه يصوّر خصائص الرومانس ، ولأنه كذلك يحدد الطرق التي سار فيها كثير من النقد اللاحق . يعترف الكاهن أنه « قد اندفع وراء لذة باطلة زائفة لقراءة أكثر ما قد طبع منها تقريباً » ولكنه يضيف « لم أستطع إقناع نفسي قط على الاستمرار في قراءة أية قصة منها حتى النهاية » . لكنه بالرغم من هذا الادعاء المتعالي يذهب في مناقشة علاقة الأجزاء بالكل .

> أي جمال يمكن أن يوجد ، بل أي تناسب بين أجزاء الكل ، أو بين الكل والأجزاء المختلفة ، في كتاب ، أو خرافة ، حيث يستطيع فتى في السادسة عشرة من العمر ، بضربة سيف واحدة ، أن يقطع إلى نصفين عملاقاً يضارع في الطول برج كنيسة ، بسهولة من يقطع العجين ؟ . . . وماذا يمكن أن نقول عن السهولة واليسر

التي ترتمي بها مليكة جليلة أو أمبراطورة بين ذراعي فارس هائم غير معروف ؟ . . . ولئن كان الجواب أن الأشخاص الذين يؤلفون هذه الكتب إنما يفعلون ذلك على أنها أكاذيب ؛ وهم من أجل ذلك غير مرغمين على مراعاة الدقائق واحترام الحقيقة ؛ فسوف يكون جوابي أن الزيف يستجلب المديح على قدر ما يقترب من الحقيقة ، وأنه يبعث السرور بقدر ما يكون موضع شك واحتمال . يجب أن تكون القصص الخرافية مناسبة لإدراك القارىء ، وأن تؤلف بحيث تغيب جميع المستحيلات وتبدو جميع الأحداث العظيمة ممكنة ، ويكون الذهن جميعه متعلقاً في ترقّب ، لكي تُدهش وتُفاجىء وتُسرّ وتُسلّي ؛ لكي تسير المسرة والعجب جنباً إلى جنب . . . لم أشاهد قط كتاباً عن الفرسان الهائمين يقدم جسم خرافة كامل بجميع أجزائه ، بحيث يكون الوسط فيه مسؤولاً تجاه البداية ، والنهاية تجاه البداية والوسط ؛ بل على العكس من ذلك ، أجدهم يخلقونها بأطراف كثيرة بحيث تبدو أشبه بمخلوق أسطوري أو غول من دون شكل جيد التناسب . وإلى جانب ذلك جميعاً يكون أسلوبهم غير مشذّب ، وأفعالهم غير معقولة ، وحبهم غير متواضع ، وتصرفهم تعوزه الكياسة ، ومعاركهم مملة ، ولغتهم

تافهة ، ورحلاتهم تجافي المعقول ؛ وباختصار هم خلو من الإبداع الأصيل ، لذلك يجب إبعادهم عن المجتمع المسيحي بوصفهم لا فائدة منهم ، ومتحاملين .

(القسم الأول ، الكتاب الرابع ، الفصل العشرون الترجمة الانگليزية بقلم موتو)

تجوس أطياف أفلاطون وأرسطو خلال هذه القطعة من النقد النموذجي في عصر الانبعاث . وتكون الاعتراضات الجمالية الرئيسة منصبّة على اضطراب التناسُب في قصص الرومانس ، وإخفاقها في حمل القارىء على تعليق عدم التصديق . والتهمة الثانية أشد وقعاً . يبين (ثيربانتس) في رواية دون كيخوته نفسها كيف يجعل الخيال يشبه الحقيقة بحيث لا يمكن الشعور بالمستحيلات على أنها مستحيلة ، وبحيث يستمر الخيال في اتخاذ شكل ومعنى .

يكون السرور الرئيس في الرومانس في شكل العَجَب ، وهي كلمة لم يدقق في ترجمتها (موتو) فجعلها (الإعجاب) . لكن العَجَب يمزج الدهشة المحرِّرة مع وعي مبهج بسيطرة المؤلف . إذا أردنا أن نشعر بالدهشة علينا أن نصدق بما يقال لنا (وقد كان العَجَب كذلك من وسائل البلاغة الدينية) . يكون (الابتكار المبدع) عند (ثيربانتس) مما يساعد (دون كيخوته) على خلق الجواب الممكن الوحيد عن اتهامات الكاهن . يبدأ

«دون كيخوته» بلغة النقد ، مشيراً إلى الصفة التاريخية في أسلوب الرومانس : وطريقته في «إنزال الأب ، والأم ، والوطن ، والأهل ، والعصر ، والمكان ، والأفعال إلى أصغر منزلة ، ويوماً بيوم» . لكن وصفه النقدي يبدأ بالتدريج في اتخاذ شكل فيصبح القصة ، ونجد أنفسنا نتحوّل من المناقشة إلى الافتتان ، نتجول مع فارسه الهائم (الذي يستحضره في الحال) خلال قلعة خقيقية بشكل مفصل ، تحيط بنا الآن ونحن نقرأ .

فمثلاً ، قل لي فديتك ، هل ثمة ما يبعث السرور أكثر من قراءة وصف حي ، أي كما لو أنه يستحضر أمام ناظريك مثل هذه المغامرة ؟ بحيرة شاسعة من قار يفور ، فيها ما لا يحصى من الأفاعي والحيّات والتماسيح وغيرها من صنوف المخلوقات الشرسة المريعة ، تسبح وتتلاطم جيئة وذهوباً ، تلوح أمام عين الفارس الهائم [يناديه صوت من البحيرة يدعوه للنزال وبلوغ النعيم . فيقفز إلى البحيرة ويجد نفسه «على حين غرّة وسط حقول خضر» . ويتجول خلال حديقة فردوسية حتى يبلغ قلعة «جدرانها من سميك الذهب ، وتحصيناتها من الماس ، وبواباتها من الزنبق» . يقوم على خدمته كثير من السيدات] . يا له من مشهد إذ يحملنه إلى بهو آخر ، حيث الموائد قد صُفّت بحسن

نظام ، فكيف لا يدهش ويعجب ؟ هناك يسكبن على يديه ماءً قطرنه من العنبر وفوّاح الزهور ، ويجلسنه على كرسي من العاج ؛ وإذ تخلد جميع الصبايا حوله إلى الصمت ، تُحمل أطايب الطعام ، تغطيها نفائس اللذائذ ، فتتوقف منه الشهية ، حيرى أي صنف تختار لترضي هواه ؛ وفي الوقت نفسه تشنّف سمعه أفانين اللحون من عذب الغناء ، وليس من يعرف مُرسلها ومن أين تجيء . وفوق ذلك ، ماذا نكون قد رأينا ، بعد ما انتهى العشاء ، ورفعت الموائد ، وبقي الفارس متكئاً في مجلسه ، ينكش أسنانه ، كما جرت العادة ؛ إذ أقبلت إليه صبية أخرى ، يفوق حسنها كل من سبقها ، تدخل البهو على غير توقّع ، وتجلس إلى جانب الفارس ، وتبدأ فتخبره أي قلعة هذه ، وكيف أنها مسحورة فيها ، مع حكايا غيرها كثيرة ، فيدهش الفارس ، ويعجب كل من يقرأ سيرته .

(٢٣/٤/١)

بذلك نجد أنفسنا تارة أخرى خارج قلعة الخيال ، نقرأ السيرة ، ولكننا ما نزال وسط ذلك العالم الأرحب الذي خلقه «ثيربانتس» . مثلما يلخص وصف الكاهن الاعتراضات النقدية على الرومانس ، كذلك تمثل قصة «دون كيخوته» (التي لا يسمح لي المجال بأكثر من مقتطف صغير منها) قوة الرومانس .

وتأتي صفتها المباشرة من الحواس ، التي تنتشار جميعها واحدة بعد أخرى . وتنشأ هذه الصفة كذلك من طبيعة الارتجال العرضية المألوفة (ينكش أسنانه ، كما جرت العادة) ومن الاستدعاء الاستعراضي للموضوعات القصصية المثالية : الرحلة الخطرة إلى القلعة المسحورة ، وليمة اللذائذ ، القصة الجديدة النابعة من قصته .

تبين قصة (دون كيخوته) انتصار الخيال إذ تحوّل الوصف العام إلى شيء حي ، مستساغ ، وفي متناول التجربة الشخصية . إن هذا هو ما يعطي الأساس الخلقي في اعترافه المفخّم بعد بضعة أسطر : (منذ أصبحت فارساً هائماً صرت شجاعاً ، مجاملاً ، كريماً ، مهذباً ، معطاءً ، متمدناً ، مقداماً ، دمثاً ، صبوراً ، أتحمل المصاعب ، والسجن ، والسحر) . ثمة تفاهة في هذا ـ كما في قصته ـ لكن ثمة كذلك سرور نبيل وثقة . إن السيطرة العجيبة والحرية التي يعالج ثيربانتس الحادثة بها يجعلها (عن عمد حتماً) مثالاً يُحتذى في ذلك الامتياز الخاص الذي يجده الكاهن في الرومانس : الفرصة التي يقدمها للذهن الموهوب أن يعرض نفسه .

ينجح (ثيربانتس) في **دون كيخوته** في الارتفاع فوق الرومانس والوصول إلى ما خلفه ليشمل أنماطاً أخرى من كتابات الخيال . نجد البطل ، خلافاً للفارس التقليدي في الرومانس ،

يكتب وصيته ويموت في فراشه . ولا تنتهي أوهام الحياة إلا بالموت لأنها تغذي مدركاتنا جميعاً . ينتهي الكتاب بملاعبة أخيرة بحقيقة متخيَّلة ووهم متخيَّل ؛ إذ يتحدث (ثيربانتس) بلسان (سيدي حامد بن الانجيلي)[٣] فيقول « من أجلي وحدي ولد (دون كيخوته) ، ومن أجله ولدتُ ؛ كان عليه أن يفعل ؛ وعليّ أن أكتب ؛ وكلانا معاً لا نكوّن إلا واحداً » . توضح رواية دون كيخوته إلى أي حد يجب على الفن القصصي الجيد أن يشترك مع خصائص الرومانس ؛ يخلق الفن القصصي وهماً واضحاً ؛ وهو يخلق عالم خيال غامر يتكون من تفصيلات ينظر إليها من خلال تركيز يوحي بالمثالي ؛ وهو يتماسك بفعل الخيال الذاتي عند الكاتب . وعلى أشمل المستويات وأثبتها ، قد يكون من الأدق النظر إلى الرواية الواقعية على أنها تحوّل في الرومانس لا حلول محلّه .

اضمحلال الرومانس

كان رومانس القصور في بداياته الأولى يخاطب خبرات الناس بشكل أكثر مباشرة بكثير مما يفعل الأدب الكلاسي الذي يخص المتعلمين ؛ لكن رومانس القصور هذا ، في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر ، تراجع لحين إلى عالم قصيّ شديد النمطية ، يبتعد بشكل لا يكاد يتميّز عن الخبرة الفعلية الممكنة . لقد غدا فكر الكلاسية المحدثة[٤] وما قدمته

من أشكال مما يناسب مزاج العصر . بوسعنا ملاحظة حركة الانحسار وهي تبدأ ، ربما ، في النبرة المتأنية الأرستقراطية اللعوب التي نلمسها في آركاديا[٥] بتضميناتها التي تشبه ما يوجد في (الرواية ذات المفتاح) التي لا يفهمها إلا أعضاء الحلقة الداخلية . ويبدو ذلك أكثر وضوحاً في قصص الرومانس الفرنسية في القرن السابع عشر التي بقيت مشهورة في انكلترا في القرن الثامن عشر . فرواية (أونوريه دورفيه) بعنوان **لاستريه /ذات النجوم/** التي ظهرت في وقت يقترب من ظهور **دون كيخوته** ، وبخمسة أجزاء بين ١٦٠٧ و١٦١٩ تتميز بخط قصصي نادر متماوج ؛ وتصدر مباهجها من صفتها الرعوية ذات الطابع الكلاسي المحدث . وربما كانت أهم قصص الرومانس الفرنسية المؤثرة في إنگلترا هي **سيروس العظيم** بما فيها من توكيد على الشجاعة والشرف . فقد أدخلت نبرة الاهتمامات (البطولية) التي توجد في أواخر القرن السابع عشر . تستند قصص الرومانس النثرية هذه في القرن السابع عشر على (الملاحم الرومانسية) عند (آريوستو) و(تاسّو) التي تجمع عناصر (أنشودة البطولة) من عصر (شارلمان) /القرن الثامن في فرنسا/ مع عناصر أخرى من رومانس آرثر . تعالج قصص الرومانس الفرنسية مسائل خارقة : معارك فردية ضخمة بالسلاح ، مصادفات معجزة ، أفكار مضخمة عن الشرف في الحب :

لكن الحب أولاً ـ للحب أشادت هيكلاً
من اثني عشر مجلداً ضخماً من الرومانس الفرنسي ،
موشّاة بالذهب .
(اغتصاب خصلة الشعر ، ١٧١٢ ، ٢/٣٧ ـ ٨)

وترمز عبارة (پوپ) : «موشاة بالذهب» إلى عنصر الاستعراض والطيش المأمون ، وتغمز طريقة النظر إلى تلك القصص واستخدامها في الأقل ، إن لم تكن نيلاً من الأعمال نفسها . فقد كانت جزءاً من عالم المال والرخاء المطلق .

وقد يكون هذا أحد الأسباب التي جعلت (ملتن) يتخلى عن فكرته السابقة عن ملحمة تتعلق بالملك آرثر ، عندما كان يبحث عن موضوع لمشروع أسطورة كبرى .

غير ميّال بطبعه لوصف
الحروب التي وحدها لم تزل موضوعاً
يوصف بالبطولة ، وأبرز ما فيها يصف
بفوضى طويلة مملّة فرسانَ خرافة
في معارك خيال ؛ والجهد الأفضل
في الصبر والشهادة البطولية
لا يحظى بالنشيد ؛ أو لوصف السباقات والألعاب ،
أو عدّة الفارس ، أو مطرّز التروس ،
أو عجيب النقوش ، أو زاهي السروج على الجياد ؛

من منمنم الحرير أو وشي الحمائل ، أو فرسان أشدّاء
في الطعن والنزال ؛ أو وليمة باذخة
في بهوٍ يحف بها سعاة وندمان ؛
لا حسن الصنعة ولا تافه المقصد
يسبغ اسم البطولة في عدلٍ
على المرء أو على القصيد .

(الفردوس المفقود ، ٩ ، ٢٧ ـ ٤١)

يرفض (ملتن) معارك « الخيال » ، و «حسن الصنعة أو تافه المقصد » وينكر ما يحسبه التفاهة الجوهرية في اهتمامات الفروسية ، دون البطولي الحق ، الذي يغلب أن يوجد التعبير عنه في الصبر لا في الشجاعة . ويجرّد نفسه لا لوصف « فوضى مملة » يثيرها فرسان الخيال بل لوصف الحرب في السماء ؛ لا لوصف حدائق الفردوس الحسية وحدها بل لوصف الفردوس نفسه . وعندما يفعل ذلك لا يفيده أن يستمد من لغة سبق أن ألفناها من قصص رومانس البطولة .

نجد (بَنْيَن) في **مسيرة الحاج** يعيد في شكل يكاد يوازي ذلك تفسير موضوعات من قصص الرومانس الشائعة في أسلوب حكاية الرمز الدينية . وهو يخلق تآلفاً خيالياً بين لغة الكتاب المقدس وقصصه وبين لغة وقصص توجد في أعمال رومانس مثل **بيفس من أهالي ساوثامپتن أو السبعة الأبطال في العالم**

المسيحي . ويقال أحياناً إنه كان على علم بالكتاب الأول من **مليكة الجان** ، رغم أن (هارولد گولدر) الذي عقد دراسة مفصلة عن عناصر الرومانس عند (بَنْيَن) يظن ذلك غير محتمل ((بَنْيَن وسپنسر) ، **منشورات رابطة اللغات الحديثة ، ٤٥ ، ١٩٣٠**) . ثمة مؤثرات رومانس تقليدية بادية الوضوح في شخص (أپوليون) و «اليأس الأعظم» في قلعته المسحورة . ولا يمكن بلوغ المسرّات في « البيت الجميل » إلا عن طريق ممرّ خدّاع في تل صعب المرتقى . (ارتمى فارس (دون كيخوته) في البحيرة الفوّارة ليبلغ قلعته السعيدة) . و « الجبال اللذيذة » ينتشر فيها الرعاة . لقد تحول الرومانس الدنيوي ليفسَّر في تجربة دينية . وقد سبق إقامة العلاقة بين الرومانس والدين في القصص الأسطورية عن الكأس المقدسة ؛ ويكون الرومانس عند الكتاب المتطهّرين[٦] /الپيوريتان/ محض أداة تُستخدَم وتُتجاوَز ، على طريق المعرفة الدينية .

في نهاية القرن السابع عشر ، بقي الرومانس النثري في ثلاثة أشكال : الرومانس البطولي الفرنسي الأرستقراطي ، الرومانس الذي تحول الى معنى ديني عند المتطهّرين ، و (قصص رومانس الإجرام) الشعبية التي استمد منها (ديفو) بعد ذلك . كانت قصص رومانس الإجرام تقدم وصفاً حياً لما يدور في العالم الخفي ، وتكون ذروتها في العادة خطاب موت بطولي يسبق الإعدام . وهي تصوّر واحداً من استطالات الرومانس على

شيء من التناقض الظاهر : قصص على الجمهور أن يصدّق أنها حدثت فعلاً ، اذا كان يريد التمتع بما تقدمه من إثارة وتنفيس . (تقدم المجلة الشائعة **قصص رومانس حقيقية** استمراراً لهذا التقليد .) تعالج (قصص رومانس الإجرام) هذه مغامرات ذات حضور (في الزمان والمكان) ، وتمارس ، في الخيال ، رغبات لا يمكن القيام بها في الحياة بشكل مأمون . في واحدة من أشهر هذه القصص بعنوان **كشف النقاب عن السيدة المزيّفة** يقول المؤلف (فرانس كير كمن) في سيرته الذاتية **المواطن ذو الحظ العاثر** (١٦٧٣) إنه مثل (دون كيخوته) ، تسحره قصص الرومانس دائماً . يتغيّر الرومانس بتغيّر الجمهور : فقرّاء مثل هذه الأعمال كانوا في الغالب من صغار التجار وغيرهم من أفراد الطبقة الوسطى الأدنى ممن كانوا يعتمدون على المنزلة المحترمة . ويشكل (رومانس الإجرام) أحد أنواع التوفيق المبكرة بين (الرواية) و (الرومانس) . ويستخدم (ديفو) في رواياته الأساليب التي تطورت عن ذلك . ثم غيّر (فيلدنك) في تلك الأساليب في وصفه السياسي لتناسب المحاكاة البطولية الهازئة في روايته **جوناثان وايلد** .

في أواسط القرن الثامن عشر غدت قصص الرومانس الفرنسية تبدو ذات بهرجة تشبه ما يعْلَق بنمطٍ حديث عهد بالزوال ، وصار الكتّاب المعاصرون ينظرون الى شكل الرومانس على أنه شيء يخص الماضي . ولأن الرومانس كان

شكلاً قديماً صار يعدّ شيئاً همجياً ، جزءاً من طفولة العالم التي حل محلها الآن أنماط اكثر تحضّراً . صحيح أن صفة (رومانس) بقيت تطلق على ألوان عديدة من القصص النثري ، وبخاصة تلك الكتب المسلية التي كتبها نساء مثل (إليزا هيوود) . لكن الحقبة الخامسة من القرن الثامن عشر أرست قواعد الرواية عن الحياة العادية او المألوفة في أعمال (رچاردسن) و (فيلدنك) . في عام ١٧٥٠ كتب (دكتور جونسن) في العدد الرابع من رامبلر يقول :

إن الأعمال الروائية التي يبدو أن الجيل الحاضر يجد فيها متعة خاصة هي تلك التي تعرض الحياة في صورتها الحقيقية ، لا تغيّر فيها سوى أحداث مما يقع في العالم كل يوم ، ولا تؤثر فيها سوى عواطف وخصائص مما يوجد بالفعل عند الحديث مع الناس .
وقد لا يكون مجافاة للصدق أن ندعو هذا النوع من الكتابة « كوميديا الرومانس » ويجب أن تعامل بما يشبه قواعد الشعر الكوميدي . إذ يكون مجالها تقديم الأحداث الطبيعية بوسائل سهلة ، والإبقاء على حب الاستطلاع من دون الاستناد الى العجب : ومن أجل ذلك تقع خارج الطرائق والتجارب في الرومانس البطولي ، ولا يمكنها استخدام عمالقة لاختطاف سيدة من طقوس الزواج ، ولا فرسانٍ لاستعادتها من

الأسر ؛ وهي لا تستطيع أن تلقي باشخاص في متاهات الصحارى ، ولا وضعهم في قلاع خيالية .

ما يزال (جونسن) يستعمل كلمة (رومانس) : فالرواية كوميديا الرومانس في مقابلة الرومانس البطولي . (كان اصطلاح « رواية » لم يتوطد بشكل عام حتى وقت متأخر قليلا في القرن الثامن عشر .) تكون (الصورة الحقيقية) للحياة عنده هي الحالة اليومية ، وهو لا يفهم لماذا كان (الاندفاع الهائج للخيال يلقى كل هذا القبول في عصور التمدن والمعرفة) . وهو يقول إن النوع الجديد من الكتابة يفرض مسؤوليات جديدة على الكتّاب لأن في قصص الرومانس السابقة (لم يكن القاريء في خطر كبير أن يطبّق ذلك على نفسه) ويمكن وضع ذلك مقابل رأي (سدني) في كون قصص الرومانس تقدم أمثلة تحتذى . لكن الآن (يقف المغامر على مستوى سائر العالم) و (يأمل المشاهدون الشباب ، بملاحظة سلوكه ونجاحه ، أن ينظموا ما يقومون به من أفعال) . وهذا يقود (جونسن) في الواقع أن يطالب الرواية بالقيام بوظيفة الرومانس في رفع الاشياء الى المستوى المثالي رغم أنه يفسر المثالي في عبارات خلقية صرف : (في قصص حيث لا تجد الدقة التاريخية مكاناً ، لا أستطيع أن أرى لماذا لا تعرض أكمل فكرة عن الفضيلة . . . والرذيلة ، لأن الرذيلة يجب أن تكشف ، يجب أن تثير النفور دائماً) .

إن ما يريده (جونسن) سيكون أقرب الى ما يخصصه الرومانس من (أنماط) منه الى أي شيء قدّمه التطور الفعلي المتأخر في الرواية . ويرجع بعض السبب في ذلك الى ما كان لديه من آراء كلاسية محدثة ومسيحية ، ولكنه يكاد يصدر حتماً من موقف ذهني تجاه القصص ، يقوم على خبرة (قصص الرومانس القديمة) مهما كان يظن نفسه على اختلاف معها . ويمكن ملاحظة هذه العلاقة بشكل معبّر في راسيلاس التي كتبها بعد ذلك بسنوات قليلة . إن الجدل بأكمله في الكتاب يقف بوجه المثالية بشكل ظاهر ؛ لكن (الحكاية المشرقية) تستخدم بشكل وعظي من أجل بناء القصة ؛ فهو يذكّرنا باسطورة (إيكاروس) ؛ وشخصياته (أنماط) ؛ وهو يقدم مغامرة جامحة واحدة ـ في صورة وقوع (پكوه) في أسر البدو ـ ولكنه يصرّ على قلبها الى صورة متحضرة . إن (پكوه) لم تغتصب ، رغم أنها خطفت . وكان آسرها مهذباً . وأنا أكاد أقول إن هذه الحادثة (التي تجري على نقيض الاتجاه العام في الكتاب الذي يشير الى أن الاشياء هي أسوأ مما تبدو) تمثل شكل الرومانس الخاص عند (جونسن) ، حيث يصدر العقل والتمدن عن همجية ظاهرة . وهي تشكل قلباً ساخراً للمسار العام لمثل هذه الحوادث كما تشكّل تحقيق رغبة متمدن في آنٍ معاً .

والرواية ، مصداقاً لمعجم (جونسن) ، « حكاية ناعمة ، عن الحب عادةً» ؛ والرومانس «خرافة قتال من القرون

الوسطى ؛ حكاية عن مغامرات جامحة في الحب والفروسية » .
ويقول إن الرومانس يقدم عالماً ذاتي الهدف ، يخضع لقوانينه الذاتية ولا يتصل بالواقعي الا من بعيد ؛ بينما تتعامل الرواية بالمسائل اليومية . ويتضخم هذا التطرف حتى في حدود الروايات التي كانت حاضرة في ذهنه . فرواية **كلاريسا** لا تكاد تعالج (حوادث مما يقع كل يوم في العالم) . لكنه يقف عند فرق جوهري : يمكن تطبيق الرواية مباشرة ، لا بشكل رمزي وحسب ، على الحياة العادية .

تطمح الرواية أن تكون نوعاً من كتب التاريخ والسلوك .
ورغبتها أن تكون نوعاً من التاريخ موجودة في **دون كيخوته** التي يدعوها (ثيربانتس) باسم « سيرة » - وهي كلمة قد تعني في الاسبانية « قصة » و « تاريخ »[7] . يتحدث (فيلدنك) بشكل عابث في **توم جونز** عن الروائيين بوصفهم « كتّاب تاريخ لا يستمدون مادتهم من السجلات » (القسم ٩ ، الفصل ١) .
كان الرومانس يستمد كثيراً من طاقته من التاريخ : وكان يركّز على الاعمال البطولية ؛ في حين تركّز الرواية على التاريخ (الاجتماعي) . وزيادة على ذلك ، كما يشير (يوفيوس) في كتاب (كلارا ريف) بعنوان **تطور الرومانس** ، حتى كانت كتب الرومانس القديمة أيضاً تقلب التاريخ الى نوع من القصص .
يركز الرومانس على الامكانات المثالية ؛ وتركز الرواية على الامكانات الفعلية . يتحدث (فيلدنك) عن « روايات حمقاء

وقصص رومانس فظيعة » . في هذه الفترة توضع المبالغة والبعد في الرومانس دائماً في مقابلة الصفة المباشرة في الرواية ـ مهما يظن من تفاهة اهتماماتها .

يمثل بعض هذا الكلام نوعاً من الشعوذة الأدبية من جانب الروائيين الذين استخدموه وسيلة لخلق ما يشبه الحقيقة . في **كيخوته الانثى** ، وهي واحدة من أوائل الروايات التي تناهض الرومانس والتي منها رواية (جين اوستن) بعنوان **كنيسة نورثانجر** ، تلاحق (شارلوت لينكس) أحوال شابة تكونت آمالها في الحياة بشكل رئيس من قراءة مضللة في مكتبة جدها «حيث كان ، لسوء حظها ، خزين عظيم من قصص الرومانس ، والأسوأ من ذلك ، أنها لم تكن بالأصل الفرنسي ، بل في ترجمات رديئة جدا » . . . « عن طريقها صارت تعتقد أن الحب هو المبدأ الحاكم في العالم ؛ وأن أية عاطفة أخرى تأتي في المنزلة بعد هذا ؛ وأنه كان السبب في جميع أنواع السعادة والتعاسة في الحياة » .

لقد جعلت قصص الرومانس قراءها ـ الذين كانوا من النساء في الغالب ـ يغرقون أنفسهم من دون مسؤولية في عالم مضطرب جعل الحياة الحقيقية شاحبة بالنسبة اليه . والخوف أن الرومانس قد يغوي الخيال ويضلله قد يعود الى إدراك نصف معترف به أن حياة النساء كانت محدودة جداً في إمكاناتها الفعلية . و (العجيب) موضع شك ، لأنه لا يصدق بشكل جيد

مع الخبرة ، والاكثر من ذلك ، ربما ، لأن الصدفة والسحر يخلقان نوعاً من الحرية الوثنية تقع على مرمى بعيد من عالم الواجب . كان انتصار (رچاردسن) في الرواية يعود الى قدرته على إطلاق واستخدام تطرّفات نفسية من دون ان يفقد السيطرة على المسؤوليات التي تخلقها الحياة الفعلية . يتحرك الدافع (الثوري) في **پاميلا** وفي **كلاريسا** ويبشر بالانتعاش الرومانسي . لكن من غير الحكمة الادعاء أن أياً من الروايتين تشبه قصص الرومانس في الأثر العام . يستخدم (رچاردسن) عناصر الرومانس لكنه يضعها في علاقة مع الخبرة المعاصرة . وهو يميز الانغماس الذاتي الذي ينطوي عليه الرومانس الصرف . إن (ڤليس) ، الذي لا ينظر الى نفسه الا من خلال سلسلة من المواقف الادبية ، يشبّه نفسه حيناً ببطل الرومانس : (هل كان ثمة من بطل في قصة رومانس (عدا عن مقاتلة العمالقة والتنانين) قد دعي الى مصاعب أشد ؟) . ويذهب (رچاردسن) خارج نطاق الرومانس : في **پاميلا** بتكريس الجزء الثاني لواجبات الحياة الزوجية عند بطلته ؛ وفي **كلاريسا** برفض (النهاية السعيدة) بتزويج بطلته من عشيقها وبالسير بالرواية الى مأساة دينية . وفي **سر چارلز گرانديسن** يخلق صيغة القرن الثامن عشر للفارس الكامل بمفهوم الفروسية . وهو بذلك يقع في سياق المتطهرين أمثال (ملتن) و (بَنْيَن) إذ يستوعب قوة الرومانس ويقلبها الى أغراض دينية .

رغم أن «قصص الرومانس» كانت موضع شك ، لأن عوالم الحلم فيها تقود الى الغواية والضلال ، فان ما فيها من كرم يميز المثل العليا في الحب كان موضع تقدير كذلك . يحسن شرح هذه المسألة «جيمز فوردايس» في كتابه مواعظ للشابات (١٧٦٦) - وهو الكتاب الذي أخفقت «ليديا بينيت» في الاستماع اليه عندما كان «مستر كولنز» يتلوه في كبرياء وتحامل :

> في الرومانس القديم كانت العاطفة تبدو بكل حماسها . لكنه كان حماس الشرف ؛ هناك كان الحب والشرف سيّان . كان في الرجال إخلاص ومروءة ونبل ؛ وكانت النساء نماذج طهر ورفعة ووداد . . . كانت الشخصيات ، من دون شك ، تعلو على الطبيعة ؛ وكانت الحوادث التي تروى اكيدة ، تمزج في العادة بمغالاة بالغة السخف .
>
> واليوم ، أظن أن تلك القصص قد تقرأ بكامل الأمان ، إذا كان ثمة من يريد النظر فيها .

الايام التي نعيش فيها ليست في خطر من اكتساب نظام الفضيلة من الرومانس .

كان الرومانس يرى على أنه مبعث اضطراب خطر ، لكنه ليس بالضرورة دليل ضلالة خلقية . وقد كان كذلك يرى أنه يتهدد سيادة العقل (رغم أن هذه النقطة كانت موضع نقاش

أقل) . في مقدمة إيڤلينا (١٧٧٨) تهيّء (فاني برني) قراءها لخيبة أمل إذا كانوا يأملون في « حدود قصة رومانس ، حيث تتلون القصة بجميع ألوان الخيال الباذخ ، حيث يكون العقل طريداً ، حيث تكون رفعة العجب رافضة لكل عون من الاحتمال الوقور » .

الانتعاش الغوطي

عندما بدأت (فاني برني) بالكتابة كان ثمة خطر في طور الظهور ، يتهدد العقل اكثر من قصص الرومانس القديمة . تشير الى ذلك عبارة (رفعة العجيب) . وقد سبق ذلك بسنة ظهور كتاب (كلارا ريڤ) بعنوان **بطل الفضيلة او البارون الانگليزي العجوز** الذي يتحدث عن وريث مفقود وجناح قلعة مهدم مسكون بالارواح . كانت (كلارا ريڤ) تتبع نمطاً بدأ قبل ذلك بحقبة من الزمان ، عام ١٧٦٥ ، يوم نشر (هوارس ولپول) كتابه **قلعة أوترانتو** . كان نمط الرومانس الغوطي قد بدأ حقاً ، رغم ان (مسز رادكلف) ـ أشهر من أشاعه من المؤلفين ـ لم تصدر أولى رواياتها **أسرار أدولفو** حتى عام ١٧٩٤ . وفي عام ١٧٧٣ نشرت (أ. ل. أيكن) (مسز باربو) دراسة عن قصص الرومانس و « عن السرور المستمد من أشياء الرعب » (**متفرقات نثرية**) . **تجمع** الدراستان (الرومانس الغوطي القديم والحكاية المشرقية) وتفرقان بين نوعين من الرعب : (الرعب الطبيعي)

الذي يرتبط بالحياة ويميل نحو الإيلام ، و(العجيب) الذي يؤدي الى (رعب مصطنع) . وهذا (الرعب المصطنع) يشمل العَجَب ، وفيه تتغلب الدهشة على الألم . لقد أعاد الروائيون الغوطيون اكتشاف قوة الإحساس ، الذي كان دوماً جزءاً من متعة الرومانس ، تحت أسماء مثل (العَجَب) و(الإعجاب) . لكن (الإحساس) الآن أصبح مرتبطاً بالمريع والرفيع والفائق الطبيعة . وكان (العجيب) يلمس فيه الخطر .

كانت العجائب (أداة) الرومانس بالنسبة الى نقاد القرن الثامن عشر . تتحدث **المجلة الشهرية** (٢ ، ٣ ، ١٧٦٥) عن القصص الغوطي الذي أصبح شائعاً فتذكر (آلته من الأشباح والعفاريت) . تجاوزت هذه النظرة الآلية الصفاء القديم تجاه السحر ، ذلك المعنى المرن عن الممكن والمستحيل الذي يوحي بطابع الحكاية الرمزية في قصص الرومانس القروسطية ، من دون الحاجة الى تفسير كامل بأسلوب حكاية الرمز . يعيّن (هازلت) في وضوح الصفة التمثالية الراسخة للعجائب في كثير من الروايات الغوطية ، في حديثه عن أول هذه الروايات ، كما وجدها عند (ولپول) في كتابه **قلعة أوترانتو** (١٧٦٥) . وفي **الكتّاب الكوميديون الانگليز** (١٨١٩) يصف حادثة اليد الضخمة والذراع المندفعة في الساحة على أنها (جافة ، هزيلة ، من دون أثر) . تكوّن هذه العجائب (المادة الاولية لتمثيلية تنكريّة ؛ فهي تصدم الأحاسيس ولا تبلغ الخيال . وهي

استحالة بدهية : شيء طاريء لم يعد شبحاً) . وهو يتحدث وفي ذهنه رؤ ى الحركة الرومانسية الراهنة ، وبذلك يكون جائراً في حكمه على تأثير (ولپول) . لكننا نلمس الوعي بالذات المعوِّق لدى الروائيين الغوطيين في المقدمة الاعتذارية التي وضعها (ولپول) للطبعة الاولى : (المعجزات ، الرؤ ى ، استحضار الارواح ، الأحلام ، وغيرها من خوارق الاحداث قد زالت الآن ، حتى في قصص الرومانس . ولم تكن الحال هكذا عندما بدأ مؤلفنا يكتب ، ولا عندما يفترض أن القصة قد حدثت) . وهو يتظاهر بالدقة التاريخية ، لكن رسائله توضح أن الالهام الذي أوحى بالكتاب قد نبع من مصادر أخرى غير التاريخ البعيد .

ففي رسالة الى (وليم كول) (٩ آذار ١٧٦٥) يقول (ولپول) إن الرومانس في كتابه قد نما من حلم رآه ، وأنه قد كتبه ليكون متنفَّساً عن السياسة . تشكل قلعة أوترانتو على إحدى المستويات تمثيلاً أسطورياً لتجربة (ولپول) السياسية . ويقول (ولپول) في رسالة لاحقة : (لقد كانت الرؤ ى ، كما تعلم ، مرتعاً دائماً لي ؛ ولم يبلغ بي العمر مبلغاً يدفعني للخصومة مع ما فيها من خواء ، لأني أكاد أقول أن ليس من حكمة تعادل مقايضة ما يدعى حقائق الحياة بالأحلام) . ويشكل الرومانس الغوطي بالرغم مما فيه من تفاهات عرضية ، نمطاً جاداً استطاع تحرير المادة الاولية في الأحلام والمخاوف واعادتها الى الفن

القصصي . في مقدمة **أوترانتو** الثانية ، يشير (ولپول) الى أن (محاكاة الطبيعة) التي برع فيها الروائيون في عصره تعني أن (منابع التصوّر قد سُدَّت بفعل التصاق شديد بالحياة العامة) .

مع ظهور الاهتمامات الغوطية تفتّحت بوابات طوفان التصور ، وبدأ الالتزام تجاه **الخيال** بوصفه نبع الالهام ، فبدأ يثمر عند الشعراء الرومانسيين . في **ملموت الجوّال** (١٨٢٠) يذهب المؤلف (ماتورن) بهذا النمط الى درجة التأمل الداخلي حيث يقول : (العواطف عندي هي الاحداث) . في الرومانس الغوطي تتحول المشاهد الرعوية الى غابات معتمة وجبال تبعث الرعب. ولم يعد المشهد الطبيعي يمثل الإشراق في التناسق الاجتماعي ، بل الجانب الخفي من الوعي ، حيث تكون الهوية الفردية (موضع رعاية الجمال والخوف معاً) حسب عبارة (وردزورث) . وتغدو الشخصيات أنماطاً ، رغم أن الشكل الجديد يتميز بدقة متزايدة في التحليل كما يظهر من مقارنة كتاب (مسز رادكلف) بعنوان **رومانس الغابة** مع كتابها **الآخر الايطالي** . وتحتفظ البطلات بتوهج في الفضيلة والجمال يدعو النذالة الى محاولة تدميرهما .

إن التمثيل الرمزي لدوافع الخير والشر في طبيعة الانسان يصل شكلاً بالغ الإقلاق في واحدة من أواخر الروايات على هذا النمط ، هي رواية (ماري شلي) بعنوان **فرانكنستاين** حيث تغدو النزعة الخلاقة عند الانسان كابوساً ، فتطلق وحشاً بوجه

العالم . وتغدو صفة الشيزوفرينيا / انفصام الشخصية / في فرانكنستاين موضوعاً تناوله (روبرت لويس ستيفنسن) في أواخر القرن التاسع عشر في دكتور جيكل ومستر هايد وفي القصة البوليسية ، حيث يكون الاعتماد متبادلاً بين البطل والنذل ، كما هو الحال بين (شرلوك هومز) و(موريارتي) . ولكني لا أريد متابعة هذه العلاقات اكثر مما فعلت ، لأن هذه الاعمال المتأخرة لا يمكن أن تعد في باب (قصص الرومانس) بشكل مقنع . ولكن الرومانس الغوطي مع ذلك قد أورث ميزة قوية من التصورات النفسية ، توجد بشكل خاص في قصص الرومانس عند (شيلر) ، وتستمر بقوة متميزة في القصص الالماني الذي كان دوماً على استعداد لتقبّل عناصر الرومانس اكثر مما فعلت الرواية الانگليزية .

والذي يسترعي النظر أن بعض الكتّاب السورياليين في حقبة ١٩٢٠ كانوا يرون أن الرواية الغوطية هي الوحيدة بين الآداب القديمة مما يستحق القراءة . والسبب في ذلك ميلها الى ضد العقلاني أو فوق العقلاني . يرى (أندريه بريتون) في بيان السوريالية (١٩٢٤) أن هذا النمط الأدبي فعل عامد من الإثارة ضد العقلانية ، ويؤكد أن (العجيب وحده يقدر أن يمنح الخصوبة لأعمال من نمط أدنى مثل الرواية) . وفي (العجيب ضد الغموض) (الذي أعيد نشره في مدينة الحقول ، پاريس ، ١٩٥٣) يقول إن واجب السوريالي

تطوير **أسطورة جمعية** تناسب عصرنا لنفس السبب . . . الذي من أجله يجب النظر الى النمط الغوطي على أنه ظاهرة تميز الاضطراب الاجتماعي العظيم الذي أخذ بتلابيب أوربا في نهاية القرن الثامن عشر .

يحدد (بريتون) هنا واحدة من القوى الخاصة في الرومانس في جميع استطالاته . فهي تسجل بدقة خاصة المثل العليا والمخاوف في العصر ، التي لم تجد شكلاً آخر في التعبير . والرومانس محاكاة على مستوى أسطوري . وهذا لا يجعل منه دائماً أدباً جيداً ، او مادة جيدة للقراءة في عصر آخر ، ولكنه يعني أنه قادر على الإيحاء دائماً ؛ فهو يقوى على جعلنا نساهم لحين في التوتّرات النفسية التي تميز مجتمعات غريبة عنا . وبهذه الطريقة نغدو كذلك اكثر وعياً بطبيعة عصرنا نفسه .

٤

الرومانسيّة والرومانس اللاحق

كانت (العجيب) يبدو العلامة المميزة للرومانس عند نقاد القرن السابع عشر والثامن عشر . وكان الموقف الرومانسي تجاه الرومانس والاشكال المرتبطة به يتميز بميلٍ واعٍ نحو الانعاش ـ بكلا المعنيين للكملة ـ لأنه يشكل حضوراً بوصفه تحذلقاً في النزوع الى القديم ، وبوصفه اعادةً الى الحياة الروحية كذلك .

في الفصل السابق حاولت متابعة الاستحالات التي مرّ بها الرومانس النثري في القرن الثامن عشر . وفي اثناء ذلك ، كان الرومانس الشعري يستمر في شكل قصيدة الحكاية الشعبية . لقد نشر (ماكفيرسن) أشعار أوشن عام ١٧٦٠ ، وبعد ذلك بخمس سنوات نشر (المطران بيرسي) مجموعة مخلفات الشعر الانگليزي القديم فنشأ اهتمام جديد بامكانيات عوالم قصيّة من الشعر غير الكلاسي .

الرومانس وبعض الأشعار الرومانسية

ثمة ارتباط شديد بين كلمتي (رومانس) و(رومانسي) . في الانكليزية وفي ألمانية القرن الثامن عشر ، كانت كلمة (رومانسي) ما تزال تعني الأساس (الشيء الذي يمكن أن يحدث في قصة رومانس) - يقابلها في الفرنسية كلمة (رومانيسك) . كان الكتّاب الذين ظهروا في نهاية القرن الثامن عشر (وهي الفترة التي ينظر اليها عادة على أنها بداية العصر الرومانسي في انكلترا) يرون أن (ما يحدث في قصة رومانس) ليس محض شيء غير حقيقي أو مصطنع . بل إنه يعبّر عما ضاع او كُتم من قوى عاطفية في الخيال ، كانوا يريدون إطلاقها . وقد وجد الشعراء الرومانسيون هذه الحياة المعبِّرة في مصادر شتى تشبه الرومانس . فقد وجدوها في قصيدة الحكاية الشعبية ، سواء منها القصائد المطبوعة الشائعة (التي ربما كانت مصدر الالهام الرئيس في الشكل في قصائد غنائية عند (وردزورث) او قصائد الحدود [1] التقليدية | التي نلمس أثرها عند (كولردج) في قصيدة (الملاح العجوز)). ووجدوها في الحكايات المشرقية ، وبخاصة ألف ليلة وليلة . ثم وجدوها في الصيغة التي قدمتها الرواية الغوطية عن التاريخ (وتستند قصيدة (كولردج) بعنوان (كريستابل) على هذا التراث من الأدب) . ووجدوها في القرون الوسطى . (ويرى (شليگل) أن صفة (رومانسي) يمكن تطبيقها على أي عمل يستلهم القرون

الوسطى دون الآداب الكلاسية) . وقد وجدوها كذلك في الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية ـ والمصدر الأخير يشكل أهمية خاصة في الأدب الألماني ؛ ورغم أني أحدّد النقاش بالكتّاب الرومانسيين الانكليز أرى من المفيد ملاحظة أن رسالة حول الرواية التي كتبها (شليگل) تفترض نوعاً من القصص أشد قرباً الى الرومانس منه الى الرواية الواقعية .

كان استحضار (الرومانس ذهبي اللسان رخيم العود) حسب عبارة (كيتس) يشكل واحداً من مصادر الخيال الكبرى في الشعر الرومانسي وما جاء بعده . ونلمس ذلك في (كبله خان)/ قصيدة كولردج / كما نلمسه عند (تنسن) في قصيدته (رعويات الملك) . ويبدو في كلتا الحالتين أن المغزى في القصيدة يستند على إقامة علاقة خيالية بين عالم الرومانس وعالم الشاعر نفسه : عند (كولردج) عالم حياته الخلاقة الداخلي ؛ وعند (تنسن) الحياة كلها في عصره الڤكتوري .عند شعراء الرومانسية في أوجها ، كان الرومانس أصلاً حالة من التأمل الداخلي : وكان ما فيه من قصور سرور وأراضي حوريات يقع في حدود الذهن . لقد تحولت المشاهد الطبيعية الشاسعة في رومانس القرون الوسطى وعصر الانبعاث الى / ما يدعى بالفرنسية / (مشاهد ريفية داخلية) .

نجد في قصيدة (كبله خان) واحداً من أغنى وأرفع أنواع

التعبير عن توق الشاعر الخلاق ليعيد للحياة عوالم ضائعة ، في حدود الخيال . يعيد الشاعر ، من خلال لغة حسية ، بناء قصر السرور الذي شاده (كبله خان) . وتساعدنا أمثلة من آداب رومانس أخرى على تبيّن القصر والطريقة المكثفة في إثارة الحس :

في (كسانادو) أمر (كبله خان)
أن يشاد قصر سرور منيف :
حيث (آلف) ، النهر المقدس ، يجري
خلال كهوف ما عرفها انسان
نحو بحر لا شمس فيه .
فأُفردت خمسة فراسخ مضاعفة من الأرض الخصيبة
تسوّرها الجدران والبروج :
وكانت هناك جنائن تزهو بجداول تتلوى ،
حيث الاشجار تزهر بفوّاح الطيوب ؛
وكانت هناك غابات عتيقة كالتلال ،
تلفّ بقاعاً مشمسة من الخضرة .

يعيد الشاعر من جديد قصر المسرّات الشرقي هذا خلال الحضور الأبدي للحواس والجسم البشري (الذي توحي به كلمات مثل (تسوّرها) و(تلف) وبشكل أوضح في لغة المقطع الثاني) .

في المقطع الاخير يحاول الشاعر عن طريق مزج الحواس[٢] أن لا يستعيد صورة القصر وحده ، بل (الالحان والغناء) الذي كانت ترسله تلك (الصبية ذات المعزف) وهو ما خبره مرة واحدة في الحلم . ولو استطاع استعادة ذلك ، لتيسرت له الحرية لتجديد مملكة (كبله خان) ، لا بمحض إعادتها للحياة ، بل بتحويلها الى محيط جديد : الموسيقى . ولسوف تكون (قصيدة) والشاعر منشدها ، معبّرةً خلاقةً في أكمل وجه ، قادرة بالفعل على (بناء) القصر خلال هينمات الموسيقى (في النسيم)[٣] .

لو استطعت أن استعيد في دخيلتي
ألحانها وغناءها ،
إذن لحملتني الى حبور عميق ،
وبموسيقى صخابة متطاولة ،
سوف أشيد ذلك القصر في الهواء
ذلك القصر المشرق ! تلك الكهوف الثلجية !
وكل من يسمع سيراهم هناك ،
وكلهم سيصيح : حذار ! حذار !
من عينيه اللماحتين ، وشعره المتطاير !
ارسموا حوله دائرة ثلاثاً ،
واغمضوا عيونكم برعب مقدس ،
لأنه قد تغذى بقطر العسل ،

وشرب من حليب الفردوس .

(وكل من يسمع سيراهم هناك) : سوف تصبح تلك الاشياء حقيقية من خلال سلطة الخيال في موسيقى الشاعر . وعندما تنتهي القصيدة يصبح الشاعر جزءاً من العالم الرؤ وي العجيب الذي يصف ، على مستوى الافتراض (لو استطعت أن أستعيد) ، وعلى مستوى الواقع في الصيحة المتخيّلة (قد تغذى بقطر العسل) . تميز العملية في (كبله خان) تجربة الرومانس : فهي تقلب عالم خيال ، مفترضاً محتملاً مضطرباً في الغالب ، الى خبرة حقيقية ، فندخل ، من خلال تفصيلات الحواس ، عالم رؤ ى عجيب وملموس في الوقت نفسه . وقد يكون ثمة علاقة تحليلية متقطعة بين الرومانس والمخدرات(٤) ، لكن العلاقة الاكثر استمراراً تكون مع خبرة الاحلام ، وهي في متناول الجميع .

في نهاية (كبله خان) يصبح الشاعر شخصاً في المشهد الشعري . في حين يشكل الكاتب في الرومانس القروسطي حضوراً فضولياً ، فيعلّق ويفسّر ويعطي تعليقات جانبية للقارىء ، نجد الشاعر في الفترة الرومانسية يروم الانغمار في العنصر نفسه مثل الاشكال الخيالية التي يقدم . كانت قصص الرومانس القروسطية ذات عنصر منفتح على الخارج بما كانت تقدمه من صور اجتماعية كاملة حاشدة واسعة . ويندر وجود مثل هذا الاتساع بين الشعراء الرومانسيين بسبب نزوعهم الشعري

المكثف ، وكذلك لأن العوالم التي تعرضها قصص الرومانس القديمة لم تعد تبدو ذات معنى كامل بحد ذاتها . ويعتمد معناها عند (كولردج) و (كيتس) بل عند (سكوت) أيضاً على علاقة محسوسة مع هوية الشاعر المتخيلة نفسها .

في (ليلة القديسة آگنس) يخلق (كيتس) قصة رومانس كاملة الوعي ، من دون صفة ذاتية . وهو يشابك عناصر من مراحل متعددة في تاريخ الرومانس . كان يمكن للقصة الاساسية أن تأتي من إحدى قصائد الحكاية الشعبية على الحدود السكتلندية ؛ فقد كان بين الموروث من الحكايات الشعبية أن الفتاة قد ترى حبيب المستقبل في ليلة عيد (القديسة آگنس) ؛ فالمسحة القروسطية (أعشاش العناكب ، نوافذ الزجاج الملون ، الخادم العجوم ، آنجيلا) تتصل بالجو الغوطي ؛ والمقطوعة على نظام (سپنسر) . لكن القصيدة ليست تجميعاً : فهي تعيش حركتها في ما تخلقه من حاضر يخصها عندما نجد (مادلين) « تفك مجوهراتها المدفّأة واحدة بعد واحدة » اوعندما يتسلل العاشقان خارج القلعة :

في البيت كله لم يُسمع صوت بشر .
وفي كل باب تدلّى بسلسلة مشعل يتألّق ؛
والأستار يُطرزها فارس وصقر وكلب صيد ،
تختفق إذ يحيط بها عصف الرياح ؛
وتموج الارض بما افترشها من وردي السجّاد .

تفتتح القصيدة بصيغة الزمن الماضي ، « يا ليلة القديسة آگنس ـ أوّاه ، ما كان أبردها ليلةً ! » لكنها في المقطع الثاني تتحول الى صيغة الحاضر . ولذلك أثره على امتداد القصيدة التي ، بوساطة التضاد الحسي وتقلبات المشهد السريعة ، تحافظ على أثرها من الفعل الحاضر . وينتشلنا المقطع الاخير برجّة عامدة ، إذ تتراجع الحكاية بأكملها نحو الماضي القصيّ : (يدور المفتاح ، فيئنّ الباب على مصراعيه) .

ولقد ذهبا : أجل ، منذ قرون خلت
وتوارى العاشقان خلال العاصفة .

تنقلب قوة الكلمة (ذهبا) من التنفيس (هرب العاشقان) ، الى الضياع (منذ قرون خلت) . ويعود الكابوس ، والشيخوخة ، والموت لاكمال الدورة البشرية :

في تلك الليلة حَلم البارون بويلات كثيرة ،
وجميع ضيوفه ـ المحاربين صار يغشاهم من
الساحرة ، والجن ، ودودة الكفن الكبيرة
أشباح تطيل الكابوس . وآنجيلا العجوز
ماتت برعشة شلل ، بوجه ضئيل مشوّه ؛
والمسبِّح ، بعد ألف (سلام عليكِ) ،
لم يسألوا عنه ، فغاب وسط رماد خبا .

عند (كيتس) ، الرومانس أسطورة الشباب .

في بداية القصيدة رفض الشاعر أن يصف الاحتفالات الاجتماعية الباذخة ليتفرغ للعالم الخاص لدى العاشقَين . وبذلك يستثني عامداً واحداً من الاهداف المتفائلة في الرومانس القديم : التعبير عن الابتهاج الجماعي . وهو يتحدث عن « السهرات الفضية » هكذا :

عديدة كالظلال ، كالجان تغشى
الذهن الذي امتلأ ، في الشباب ، بانتصارات ممراح
من الرومانس القديم .

و « الانتصارات الممراح » تستهوي «كيتس» أقل من التلاحم بين الحلم المثالي والواقع الملموس في خبرة العاشقين : « في حلمها ذاب » . إن هذا المركز شديد الخصوصية في القصيدة هو الذي يخلق تناغمها الحيوي ؛ وفي الختام يعترف «كيتس» بهدوء بضعف المثل العليا في القصيدة ومرونتها : بابتعاد عالم الرومانس وسرعة زوال الانشغال الحسي في الشباب والحب .

في قصيدة « ليلة القديسة آگنس » يبتعد كيتس عن « السهرات الفضية » . كانت أمثال هذه النماذج الاجتماعية من الموضوعات الدائمة في الرواية التاريخية التي بدأت بالانتشار . وقد يختلف القول في مدى صدور الرواية التاريخية عن موروث الرومانس . لكن من الواضح أن الرومانس الغوطي قد رعى

الاهتمام بالتزويقات التي تميز الماضي الموغل في التاريخ . وفي يد أفضل مؤلفي الرواية التاريخية (ولتر سكوت) ، دُفعت هذه الرواية فوق التوتر بين ماضي الامة وشخصيتها المعاصرة . فقبل صدور **ويفرلي** / أولى رواياته / كتب (سكوت) مقدمة لرواية (ولپول) بعنوان **قلعة أوترانتو** (طبعة جون بالانتاين ١٨١١) يوحي فيها بشيء من آرائه عن العلاقة بين الرومانس والرواية الحديثة . يقول (سكوت) إن غرض (ولپول) كان « الجمع بين صفة العجيب في الحدث والنبرة الأخاذة في الفروسية ، التي يعرضها الرومانس القديم ، وبين الوصف الدقيق للطبيعة البشرية وتضاد المشاعر والعواطف ، الامر الذي يوجد ، أو يجب أن يكون ، في الرواية الحديثة . . . » .

تحدد عبارة « الوصف الدقيق للطبيعة البشرية » ما يحسبه (سكوت) التضاد بين قصص الرومانس القديمة والقصص الحديث . ويقنع (سكوت) في أشعاره، **مارميون** مثلا ، بالاستمرار بتيسير شخصيات الرومانس بشكل مثالي ، لكنه في الرواية كان يحس بالحاجة الى شيء اكثر شبهاً بحجم ما يوجد في الحياة واكثر تعقيدا . لقد وجد المنظور الذي كان يبحث عنه بوضع روايته الاولى **ويفرلي** في حدود (ستين سنة مضت) ، ويفسر بوضوح الاثر الذي يقصد اليه كاملاً . فهو يريد ايجاد أرضية ثابتة بين فتنة الرومانس القديمة وبين سرعة زوال النمط الحاضر :

أريد لقرائي أن يعلموا أنهم لن يجدوا في الصفحات القادمة رومانس فروسية ولا حكاية عن تصرفات حديثة ؛ وأن البطل عندي لا يحمل حديداً على كتفيه ، كما في الزمن الغابر ، ولا يضعه حول عقبي حذائه على عادة (شارع بوند) هذه الايام ؛ وأن الصبايا عندي لا يتسربلن (بالقرمز والطيلسان) ، مثل (السيدة أليس) في القصيدة القديمة ، ولا ينزلقن الى العري البدائي حسب العادة الحديثة في الحفلات . من هذا يستطيع الناقد النبيه أن يتوقع العصر الذي أختار ، وأن الغرض من حكايتي لهو وصف الناس اكثر من التصرفات .

يقول الكاتب باختياره فترة محايدة غير بارزة الغرار من الماضي القريب ، إنه تعمّد « القاء الثقل في الحكاية على الشخصيات وعواطف الممثلين ؛ تلك العواطف المشتركة بين الناس في جميع مراحل المجتمع » . ويبدو أنه يشتغل على المبدأ الكلاسي المحدث الذي يقول إن المهم هو الدائم لا الدوافع المؤقتة في طبيعة الانسان .

يؤكد (جورج لوكاش) في **الرواية التاريخية** (ترجمة هـ . وس . مچل ، لندن ١٩٦٢) على التداخل بين الشخصية الفردية ووحدة الوجود الاجتماعي في روايات (سكوت) . ويقارن (لوكاش) تلك الروايات بالملحمة ، رغم أنه يفرق بجلاء بين الملحمة والرواية . (ثمة عامل مشترك في الطريقة

التي تحاولان بها خلق الانطباع عن الحياة في المعتاد في الشكل الكلي) . لكن الخصائص المهمة في روايات (سكوت) (لا توجد في التصويرات الاسمى لنظام عالم غير متغيّر في الاساس (قدر علاقة ذلك بالادب) ، بل على العكس ، تكون في التحديد الجذري للميول الاجتماعية في أزمة تاريخية) (ص ٤٦) .

لكن الدقة في النزعة التاريخية عند (سكوت) ، وإحساسه بمزاج فترات بعينها وعلاقتها بالزمن الذي يكتب فيه تبعد كثيراً من أعماله عن موروث الرومانس . (وعندما تغيب هذه الدقة ، كما في أعمال كثير من الروائيين المتأخرين ، تغدو الرواية التاريخية فعلا نمطاً رخواً من الرومانس) . يوضح (سكوت) أن فترات الماضي كانت غير مثالية ، سواء في ذلك فترة (قلب الاسد) في رواية آيفنهو او القرن السابع عشر في سكوتلند في رواية الفناء القديم . وهما رغم أنهما تختلفان عن زماننا توجدان على مستوى مشابه . يرى (لوكاش) « الرواية التاريخية الكلاسية في صراع مع الرومانسية » ؛ وأحيل القاريء الراغب في تلك المناقشات على الكتاب نفسه . وقد يسعنا القول إن رواية مثل عروس لامرمور تنحدر مباشرة من الرومانس ، لكن أثر (سكوت) قد عجّل في الدافع نحو الواقعية - تصوير الواقع بشكل لا يرقى الى المثالي - الذي أوصلنا في أواسط القرن الى الانماط الاجتماعية النفسية الغنية في روايات (جورج اليوت) .

(واقعية) و (رومانس)

صار الكتّاب شيئاً فشيئاً ابتداءً من الفترة الرومانسية ، يسقطون أداة التعريف قبل كلمة (رومانس) . فقد صارت الكلمة تشير إلى صفة أدبية أكثر من إشارتها إلى نمط أدبي ، وتوضع غالباً في مواجهة (واقع) في النقاش الأدبي . وكانت فكرة (الرومانس) في الوقت نفسه ، خلال القرن التاسع عشر ، تستعاد دائماً ويفسرها الفنانون من جديد طبقاً لحاجاتهم الفردية . ونتيجة لذلك ، صارت الكلمة تبدو في أنواع عجيبة من الأشكال : حلم اليقظة ، حكاية الرمز ، التاريخ ، الحكاية الخرافية ، حكاية الرعب ، التوهم النفسي . وجميعها يمكن أن تطلق عليها صفة رومانس .

كانت قصص رومانس الفروسية عند كتّاب عصر اليزابيث /١٥٥٨ ـ ١٦٠٣/ تقدم مادة للمهرجانات والاستعراضات ؛ وعند كتاب عصر ڤكتوريا /١٨٣٧ ـ ١٩٠١/ كانت تقدم مادة للفن . تبيّن (رابطة ما قبل الرافائيليين) التداخل بين (الواقعي) و (المثالي) في أكثر الأشكال الجمالية تعقيداً . وكان الأوائل بين هذه الجماعة يبحثون عن الدقة المتناهية في الصنعة والتاريخ في ما يصورون ، لكن الدقة نفسها كانت فعل توفيق خيالي ، لأن مادتهم تكاد تصدر دوماً من فترات وثقافات موغلة في القدم : كان (هولمن هنت) و(ميليه) في العقد السادس من القرن الماضي يستمدان من الكتاب المقدس ،

والموروث عن آرثر، والتاريخ : تستعمل صورة (ميليه) بعنوان سر ايسمبراس في الحظيرة أو صورة حلم من الماضي مادة آرثر من كتاب (مالوري) ؛ وصورته السابقة ماريانا تحول نزعة التصوير النفسي من قصيدة (تنسن) إلى قماشة الرسم . وكان المتأخرون من ورثة (ما قبل الرافائيلية) يستلهمون حلم القرون الوسطى في الشعر والفن . يخلق كل من (روزيتّي) و (وليم موريس) مثالاً مستساغاً يبتعد عن القيم في مجتمعهما المعاصر، وجوّه المثقل بالدخان، ويقترب من عالم يجدان جميع تعقيداته تصدر عن الروح .

يجمع (موريس) في قصيدته الطويلة الفردوس الأرضي (١٨٦٨ ـ ٧٠) قصصاً من أنحاء العالم بحيث تغدو تمثيلاً للدورة العضوية في السنة الطبيعية : دورة روحية تختفي عادة وراء حجاب النزعة الصناعية . تبدأ القصيدة هكذا :

إنسَ ستة قرون مثقلة بالدخان ،
إنسَ شخير البخار وضربة المكبس ،
إنسَ انتشار المدينة الكريه ؛
وفكّر بصهوة الجواد في الهضاب ،
واحلم بلندن ، صغيرة ، بيضاء ، نظيفة ،
وبالتيمز الرائق تحفّه خضرة الجنائن ؛ . . .

لم يكن اقتراح (موريس) للهروب محض انغماس في

الذات . بل كان فعل تطهير . فهو نفسه لم ينس الحياة في أيامه : بل أراد تغيير قيمها . وكانت إحدى وسائله في ذلك أن يعيد خلق أنواع مختلفة من الجمال ، يختار بين مصادره ، ويحترمها داخلياً في الوقت نفسه . كان واحداً بين أوائل من ترجم آداب الرومانس الفرنسية في القرن التاسع عشر ؛ وقدّم عالم قصص البطولة الآيسلندية بصيغ جذابة ؛ وفي عام ١٨٧٧ ترجم **الإنيادة** ؛ وبعد ذلك بسنة كتب **سيگورد الڤولسونگي** / من أساطير آيسلند / ثم **سقوط قوم النُبلُنك** / من أساطير النرويج/ .

وعندما كتب نقده المثالي عن المجتمع الانگليزي في **أخبار من لا مكان** (١٨٩٠) كان يستند الى الاساليب المثالية التي تعلمها من قراءة الرومانس وحكاية الرمز وقصة البطولة عند الاقوام الشمالية . وكان الدرس الرئيس الذي تعلمه منها ذلك التصوير الحسي الكامل للمثالي ـ في نوع من الإحساس الفائق الذي يجعل مواد العالم تنزل مباشرة على الهوية وتكثّف الوعي . وكانت تصميماته الفنية(٥) تخلق حالة مشابهة من إرضاء الإثارة البصرية .

لقد أتقن «تِنسُن» في وقت مبكّر من القرن الماضي الطريقة الرمزية الوصفية في خلق وتمثيل **حالات الذهن** . فهو يستعمل في قصيدة مثل **سيدة شالوت** حادثة من موروث آرثر ليمسرح بشكل أسطوري التوترات القائمة بين مطاليب حياة

منغلقة وأخرى ناشطة ، بين ذات خلاقة وعالم يمتليء خلف الذات . كان الفن لديه نفسياً في جوهره . وبالرغم من تنامي التقصّد الاجتماعي لديه لم يصطنع حكاية الرمز بشكل اجتماعي ناشط كما فعل (موريس) في استلهامه مادة الرومانس ، حتى في رعويات الملك . و (تنسُّن) و (موريس) شاعران يعيدان خلق الرومانس بأساليب تتجاوز اصطناع القديم لتصبح مصطلح فكر حي .

وفي حين كان الشعراء يستلهمون مادة الرومانس كما وصلتهم من عصور أخرى ، راح الروائيون يفسرون الكلمة بشكل آخر . ويشكل الجدل حول الواقعية أساساً في نظريات الفن القصصي من العقد السادس الى العقد التاسع من القرن الماضي في انكلترا . ويعبّر (ترولوپ) عن هذا الجدل في أيسر صورة في رسالة الى (جورج اليوت) عام ١٨٥٣ :

> أنت تعلم أن رواياتي لا تهيج الأحاسيس . لقد حاولت في راشيل ري تحديد نفسي تماماً بتفصيلات عادية عن حياة عادية بين ناس عاديين ، من دون أن أسمح لنفسي بحادثة قد يكون لها شيء من البروز في الحياة اليومية . لقد قصصت جناح خيالي في الرومانس .

تظهر الأعمال الروائية المتأخرة عند (شارلوت برونته) القوة الخلاقة في تشوّفات عالقة الأثر ، وأن الكاتبة قد تحولت عن

التخيلات الغامرة في (آنگريا) واتجهت نحو ضوء النهار الغامر ، إذ تعلن الوداع في فقرة من مذكراتها تحمل الينا فيها عالم الهوَس المضياف الذي يضم التخيلات الفردية . فهي تصف رؤاها عن الشخوص الارستقراطية التي تسكن (آنگريا) :

كنت أراهم فارعين وسيمين ، ينسابون خلال تلك الأبهاء ، حيث كانت تخطر أمام عيني شخوص مشهورة غيرها كثيرة ، حيث كانت وجوه تتطلع ، وعيون تبتسم ، وشفاه تتحرك بكلام مسموع ممن ربما كنت أعرفهم اكثر من معرفة إخوتي ، ومع ذلك لم تثر أصواتهم صدى قط في هذا العالم ، وعيونهم لم تتطلع قط نحو ضوء النهار ، ما أروع ما انهال عليّ من ترابطات . . .. فأنا أعرف هذه الدار ، وأعرف الساحة التي تقوم فيها . . .

لكنها تكتب في مذكراتها : « ما زلت أشتاق أن أهجر لحينٍ تلك الأصقاع المحرقة حيث أطلنا المقام - سماواتها تلتهب - ينزل عليها دائما وهج الغروب - يتوقف الذهن عن الدهشة وينقلب الآن الى مرتع أبرد حيث يطلع الفجر أشهب رفيقا ، والنهار المقبل يتوانى لحين خلف الغيوم . »

لقد أساء هذا التورّد في صفة (رومانس) الى واقعية منتصف العهد الفكتوري في مسألتين رئيستين . الاولى لأنه لم

يحفل بما هو واقع حقاً : بالظروف الاجتماعية ، بالناس العاديين ، بالفرص العادية في الحياة . وعندما تحول التوكيد على أوضاع انگلترا في أواخر العقد السادس من القرن الماضي نحو اهتمام بالواقعية النفسية ، أساءت تلك الصفة بميلها الى تيسير الشخصية واضفاء صفة الحكاية الرمزية عليها ، وتقديم صور بدل عمليات اختيار . كان الكثير من الروايات التي أطلق عليها نقاد أواسط العهد الڤكتوري صفة (رومانس) تافهة في الحقيقة . ولكن ثمة اسماً بارزاً لم يفهم أثره الكبير بعد بشكل كامل في الفن القصصي في عصر ڤكتوريا والعقد الأول من القرن العشرين . فقد تبنّى (هوثورن) الرومانس كشكل قصصي لاستغوار مجالات اخرى غير التي دخلتها الرواية . وقد نشر **الحرف القرمزي** أول مرة في انگلترا عام ١٨٥٠ . يقول (رچارد چيس) في **الرواية الاميركية وتراثها** (لندن ١٩٥٨) إن « عنصر الرومانس كان اكثر بروزاً في الرواية الاميركية منه في الرواية الانگليزية » وأن كتّاباً أميركيين مثل (هوثورن) و (ميلڤيل) و (پو) قد « وجدوا للرومانس وظائف تتجاوز كثيراً الانهزامية والتخيلات والميوعة العاطفية التي غالبا ما ترتبط به » .

في روايات (هوثورن) مثل **الحرف القرمزي** ، **الدار ذات الأبراج السبعة** ، **الإله المرمر** ، وفي حكاياته مثل (الولد اللطيف) و (تجربة الدكتور هايدگر) نجد إيحاء بعناصر من الرواية التاريخية ، والرواية الغوطية ، والفائق الطبيعة وحكاية

الرمز . وهو يستعمل هذه العناصر جميعاً بأسلوب بالغ الرقة ، ليتغلغل في الصمود النفسي من كيان شخصياته ، وليوحي بالاوضاع النفسية في المجتمعات التي يعيشون فيها . تتحلل رواية **الحرف القرمزي** الى سلسلة من اللوحات الاسطورية ، خارج السجن ، في الغابة ، على خشبة التعذيب . وهو يستخدم (محاولة ربط زمان مضى مع الحاضر الذي يفلت منا) وسيلة لصنع رباط بين الاسطورة والتاريخ ، وبين حياة الفرد والعمليات الخفية في المجتمع الذي يعيش فيه .

يحدد (هوثورن) الفرق بين الرومانس والرواية في مقدمة **الدار ذات الابراج السبعة** (١٨٥١) ذات العنوان الفرعي **رومانس** :

> عندما يطلق الكاتب على عمله اسم رومانس ، فليس ثمة من داع كبير للقول إنه يريد تحديد مدى معين لطراز العمل ومادته ، ما كان ليشعر أن في مقدوره ادّعاءه لو قال إنه يكتب رواية . فالشكل الثاني من التأليف يفترض فيه أن يقصد الى إخلاص بالغ الدقة ، لا نحو الممكن وحده ، بل نحو المحتمل والسبيل المعتاد في خبرة الانسان . والنوع الاول ـ إذ يجب أن يخضع نفسه بشدة ، وهو عمل فني ، لقوانين بعينها ، وإذ يقترف ذنباً لا يغتفر على قدر ما يشذ عن حقيقة القلب البشري ـ يتمتع بحق تقديم تلك الحقيقة تحت ظروف

هي ، الى حد بعيد ، من اختيار الكاتب نفسه أو من صنعه . وقد يجد مناسباً كذلك أن يعالج أجواءه بشكل يظهر الأضواء أو يخففها ، ويعمّق ويغني الظلال في الصورة . ولا شك أنه سيكون من الحكمة بحيث يقتصد في استعمال الامتيازات المذكورة هنا ، وبخاصة أن يمزج من العجيب قدراً من النكهة الخفيفة الضعيفة العابرة لا تضارع أي جزء من المادة الفعلية في الطبق الذي يقدم للجمهور .

في صورة الضوء عنده ـ وهي صورة تشيع في تضاعيف الكتاب ـ تكون الكلمات المهمة : (يخفف) ، (يعمّق) ، (يغني) . يستغور الرومانس عند (هوثورن) الظلمة الخصبة الواقعة تحت قشرة الشخصية . وهو يوحي بتقارب مع ما هو غامض فينا . نجد هنا تحرّك فكرة شغلت الفنانين في عصرنا الحاضر : آخر الاصقاع غير المكتشفة على هذا الجانب من القبر تقع في منطقة العقل اللاواعي .

إن النبرة المرحة الموحية بدفاع خفيف في مقدمة (هوثورن) قد تعكس المستوى الفكري الواطيء المرتبط مع (الرومانس) عندما يفرًق عن الرواية . لكن روائيين آخرين من العصر الفكتوري قد استهواهم ما في الرومانس من حرية في التجريب ورمزية غير تحليلية ، كما نرى عند (جورج اليوت) في (النقاب المرفوع) وفي رواية سايلس مارنر . في العقود الثلاثة

الاخيرة من القرن الماضي تنامت الفكرة القائلة بأن الرومانس قد يكون بديلاً ممكناً عن النمط القصصي . كان (جورج ميريديث) ، وهو اكثر الروائيين أثراً في موازنة الرومانس بشكل واعٍ تجاه الاساليب الواقعية في قصصه ، دائم الشك في الدوافع الميسّرة وفي مظهر الشخصيات في الرومانس ، لكن :

> لا تستطيع الجميلة في قصة رومانس أن تمر بمصيبة من دون مكيدة نذلٍ ، أو عدوٍ منهم ، تُنزل الظلم الشنيع : فهي لا تقوى على الحركة من دونه ؛ وهي قطعة رخام ، إن كان عليها أن تكسب صورة فهو النحّات ؛ حياتها تعتمد عليه ، وتاريخها البشري ، في الاقل ، يرتبط به اكثر مما يرتبط بالحبيب المنقذ .

دايانا مفترق الطرق ، الفصل ٣٥ (١٨٨٥)

أصدر (ميريديث) في أوائل عهده بالكتابة عام ١٨٧١ ، الرواية التي تبنّاها (روبرت لويس ستيڤنسن) وأمثاله من شباب الكتّاب كنموذج للامكانات الفنية الغنية في تجربة الرومانس المتحررة . تقدم **مغامرات هاري رچموند** عوالم مثالية في مواجهة مطاليب الواقع الفعلي . والد (هاري) مطالِبٌ بعرش ، والمرأة التي يحبها أميرة في دولة ألمانية خرافية . يشبه الكتاب / ما يدعى بالالمانية / **رواية صور** : إذ يفرض نمو البطل نحو الوعي بالذات والنضوج . فهو يتطور خلال عجائب الطفولة

وتطرفات المراهقة الى ذات مستقرة تكاد تكون عادية النضج . وهو يضطر بالتدريج الى التخلي عن حياة الخيال المتعاظمة عند أبيه ـ عالَم الذات المتنفذة الميسّر . يدرك (ميريديث) أن الرومانس يستمد من مصادر الخبرة الاولية ، وأننا جميعا سبق أن كنا أمراء وعمالقة ومطالبين بعرش . ويعطي الكاتب عالم التخيّل هذا حضوراً في الواقع ، قلقاً لكنه قوي ، من خلال شخص (رچموند روي) . ويحدد جدل الكتاب ويدني منزلة (الخرافي) و (العجيب) ؛ لكن طاقته تصدر في الغالب من القوة المنسرحة التي يطلقها (رچموند روي) .

يخلق (ميريديث) في مشهد فتّان لحظةً تبرز العلاقة المتشابكة بين الرومانس والرواية . يعثر (هاري رچموند) على أبيه المفقود ، حبيساً في المعدن ، متخذاً شكل تمثال برونز لأمير على صهوة جواد . ويكون اللقاء مضحكاً ومؤثراً . يجاهد الشخص البشري المطالب بالعرش أن يتخلص مما علق به ليعانق ابنه :

استدار رأس التمثال نحوي .

رأيت الناس يتراجعون بصيحات ذهول . وأنا ـ أنا المأخوذ ـ ما استطعت غير التحديق باللمح المباغت من بياض عيني التمثال . عينان دبّت فيهما الحياة ، وكانتا قبل لحظة كرتين جامدتين محفورتين . فتسمّرتا

عليّ . ولم أقوَ على لفظ نَفَس . ارتفع صدره ؛ وضربت الصدر يدان من برونز .

« رچموند ! بُنيّ ! رچي ! هاري رچموند ! رچموند روي ! » ذلك ما أطلقه التمثال .

كان رأسي مثل صفيحة ترنّ . كنت أعلم أنه أبي ، لكنه أبي محاطاً بالموت والغرابة والتراب والمعدن ؛ وكان صوته مثل صيحة بشرية تصطرع مع التراب والمعدن ـ واختنق صوتي . كان قوامه متصلباً ، ناعماً ، بارداً . وانزلقت ذراعاي فوقه . وكلما نطق حسبته شيئاً غير طبيعي : وأنا نفسي لم أنطق بشيء .

(الفصل ١٦)

إن الإيحاءات الرمزية في اللقاء لا تعلّق على رابطة الأب والابن بل على أشكال التجربة التي تمثّل : طاقة الأب الكهنوتية المتصلبة ، رغم فورانها ، في بحثه عن الملكية ؛ محاولة الابن المتواضعة الصعبة في الحفاظ على علاقات وعواطف كانت عجائب ظروف طفولته قد جمدتها لديه تقريباً . تتوازن الرواية بشكل دقيق بين مطالب الاسطورة والتحليل ، بين الذات والمجتمع . وهي ليست محض (رومانس) طليق : لكن الذي تملكه حقاً هو تلك الصفة التي يقول عنها (هنري جيمز) إنها الخصيصة الوحيدة التي تعزى الى الرومانس عادة : (التجربة المحرَّرة) .

« التجربة المحرَّرة » : كانت الحاجة للتحرر شديدة جداً عند كتّاب العقدين الأخيرين من القرن الماضي ، لأن الفن القصصي كان يخضع في ذلك الوقت كثيراً لسلطة الحتمية عند الروائيين الفرنسيين من جماعة المذهب الطبيعي . من المؤكد أن الاتجاه نحو كل ما هو « رومانس » وهو ما يحسن تصويره « كينيث گريم » في كتابه **النقد الانگليزي للرواية ١٨٦٥ ـ ١٩٠٠** (اكسفورد ، ١٩٦٥) ، كان نوعاً من الهروب : عزماً على الاستمتاع من جديد بأشياء بلون الورد كرد فعل على توكيد حيوانية لا مفر منها في مصير الانسان ، وهو ما يصوره « زولا » ، « ويسمانس » ، والأخوان « گونكور » . لكنه كان كذلك توكيداً لإرادة حرة ، وخبرة حرة كتعبير عن الاختيار والشخصية .

من اليسير المبالغة في المدى الذي ذهب اليه الطبيعيون الفرنسيون ايضاً في الاصرار على ما هو حيواني صرف . يستخدم « ويسمانس » متواليات الحلم في كتابه **في الدروب** ، كما ان « زولا » ، الذي كان يعتقد بفصل الاحلام عن الواقع ، يخصص للحلم واحدة من روايات سلسلة **روگون ـ ماكار : الحلم** . لكن في هذه الأحلام شيئاً من وحشية حياة اليقظة . نجد في التصاعد نحو الذروة في رواية **جيرمنال** كثيراً من الصفات التي سبق أن ربطناها مع الرومانس . هنا نجد الغريمين « شاڤال » و « إيتيين » مع الفتاة التي يحبانها « كاترين » وقد انحبسوا وحدهم في المنجم ؛ فيقوم الثاني بقتل الأول وينفرد بالفتاة في

الاخير . هنا نجد قصة حب ، وصراع ، وانسحاب من المجتمع ، ومثل عليا خاصة ، وتطرف عاطفي ، وانجاز بهيج لرغبات طال كبتها ـ لكن هذه العناصر تجتمع في رمز اكبر مما فعله المجتمع لهؤلاء الافراد ولجميع عمال المنجم الموتى المنتثرين حولهم . فهم يعانون من الوقوع في الفخ ، والقسوة ، والجوع ، والحمى ، رغم أنهم في لحظة سلام يبلغون نعمة الحب . ويظهر مشهد رعوي لبرهة أمام (كاترين) إذ يبدو الطنين في أذنها أشبه بتغريد الطيور ، كما أن البقع الصفراء العظيمة التي تسبح أمام عينيها تجعلها تظن أنها قد خرجت الى الهواء الطلق ، قرب القناة ، وسط المروج في يوم صيف جميل . لكننا لا يمكن أبداً أن ننسى العفن والجوع واقتراب الموت . إن (خميلة النعيم) المنعزلة و (قصر السرور) قد انقلبا بشكل فظيع هنا الى انغلاق أسود في منجم (ڤورو) . كان التضاد بين ما هو (رومانس) وما هو (واقع) في القرن الثامن عشر ينظر اليه على أنه تضاد بين (العجيب) والمذهب العقلاني ؛ وقد أصبح الصراع الآن بين فردية الرومانس والعمليات العنيدة في المجتمع .

التوفيق بين (الرومانس) و (الواقعية)

كان الجدل النقدي بين مطاليب (الواقعية) و (الرومانس) في أواخر القرن التاسع عشر يبالغ في التضاد بين

النمطين ، وكانت المحاولة لإقامتهما صنفين مستقلين محكومة بالفشل في جميع الأعمال عدا قلة قليلة جداً. في العدد الأول من مجلة أحاديث الأهل (١٨٤٩) يتحدث «دكنز» عن فائدة الأدب الخفيف :

> ليظهر للجميع ، أن في جميع الأشياء المألوفة ، حتى في تلك التي تكون منفّرة في الظاهر، كفاية من رومانس ، لو شئنا ايجاده ـ ليعلّم حتى اكثر العاملين جهداً في هذه الدوامة من الكدح ، أن نصيبهم ليس حتماً حقيقة متقلبة قاسية ، مستثناة من نعم الخيال وألطافه .

أصبح الكشف عما في الحياة العادية من (رومانس) من مشاغل جيل الكتّاب الانگليز الذين جاءوا بعد الطبيعيين الفرنسيين وكانوا متأثرين بهم . لقد حاول كل من «آرنولد بينيت» و«هـ . ج . ويلز» الجمع بين الرتيب والخيالي بطريقة تبلغ تحقيق الخصائص الداخلية في تجربة الفرد من دون ما يقابلها من رفع الصورة الاجتماعية الى المستوى المثالي . في رواية «بينيت» بعنوان هلدا ليسويز مثلا ، إذ يستحوذ الراوي على وعي الشخصية ويوسّع فيه ، يعلّق في البداية على مقابلة بين «هلدا» و «جورج» :

كانت ترى لمحات ، جميلة مجدية ، عن الصفة
الرومانسية في الحياة العادية . كانت في مكتب صغير
في نُزل عادي جداً - (حتى أنها كانت تشم شيئا من
روائح مطبخ غير جذابة) - مع رجل أعمال واقعي ،
وكانا على وشك تناول خبر فضيحة عادي جداً ؛ ومن
المؤكد أنه كان يمكن وصفهما بسلامة الفطرة ! والى
جانب ذلك ، كان ما يميز المشهد من ترتيب واستعداد
يتدفق بأشعة رومانس براقة غريبة !

(الفصل ٢ ، المقطع ٣)

يتعمّد (هـ . ج . ويلز) في رواياته الاجتماعية استلهام أصداء من عوالم الرومانس القديمة ليوحي بقدرة الخيال على تحويل ما يحيط به : فلدينا (رومانس التجارة) في **تونو-بنگي** . وفي **تاريخ مستر پولي** نجد (مستر پولي) المتيّم يغازل تلميذة من الطبقة العليا بلغة الفرسان الهائمين (وهي جالسة على سور المتَنَزَّه من فوق ، وهو يتضرع اليها من تحت الى جانب دراجته) . ولا يكون الأثر مضحكاً تماماً ، ولا من نوع المحاكاة البطولية الهازئة أيضاً . وتوحي اللغة بالغنائية العاطفية في تجربة (مستر پولي) ، حتى عندما تذكرنا صورها المتكلفة بالصفة الوهمية في هذا الغرام . يتخذ (مستر پولي) في المقطع الاخير من الكتاب دور فارس هائم بطريقة اكثر معنى : فهو ينقذ

(المرأة البدينة) وبنت اختها و (فندق پوتويل) من انتهاكات المجرم (جم) في سلسلة من المعارك الفردية المثيرة المضحكة البطولية . وتكون مكافأته عودة الى الرعوي . كانت صور الرومانس ما تزال حية عند (ويلز) كتعبير عن الطموحات المتخيلة التي غالباً ما عطّلتها بشكل مأساوي ظروف الطبقات الدنيا وتربيتها : فحياتهم المنعزلة عن الأدب ، كما يقول في كپس ، تكون منفصلة عن (ادراك الجمال الذي هو نصيب المحظوظين منا ـ رؤ ية « الكأس المقدسة » التي تجعل الحياة جميلة الى الأبد) .

لقد أصبحت كلمة (رومانس) تعني صفةً ، قوة خيال قائمة في العالم (الواقعي) عند اولئك القادرين على إدراكه . كان (كونراد) يرفض دوماً المحاولات النقدية لتصنيف أعماله الى (رومانسية أو واقعية) ويصر على أنها (مزاجية محض) ، وقد كتب في مقدمة خط الظل يقول :

> يضم عالم الأحياء ما يكفي من العجائب والاسرار بشكله الحالي ؛ عجائب وأسرار تؤثر في عواطفنا وعقولنا بطرق يتعذر تفسيرها ، بحيث يمكن النظر الى الحياة من حيث هي حالة سحر .

إن خط الظل ، بما فيها من أصداء من قصيدة (كولردج) الملاّح العجوز ، ومن سلطة خيال فائقة ، تستلهم الفائق على

الطبيعة ، وحكاية الرمز ، من دون التخلي أبداً عن الاسباب الطبيعية ، تحوِّل الرومانس الى مغزى أخلاقي . كان (كونراد) نفسه يراه تعبيراً عن الهوية في معاناة جيل الحرب العالمية الاولى .

لقد خفّ الضراع بين (الرومانس) و (الواقعية) في القرن العشرين لأن الكتّاب بدأوا يؤكدون مدى ما يحمله كل انسان في دخيلته من عالم غامض ومستقل . وغدت الصفة الذاتية في الرومانس موقفاً فنياً عاماً . ينطوي كل قصيّ وعجيب في دخيلة كل انسان : وتنتصر النسبية . ومع ذلك ، قام كل من (فرويد) و (يونك) بتذكير الفنانين الى أي مدى تكون الدوافع والشعارات جميعاً ملكاً للجميع . تبلغ رواية يوليسيس دمجاً واعياً بين الواقعية النفسية وشكل الرومانس . نادراً ما كانت الاعمال التي لم تزل تحمل اسم (رومانس) في القرن التاسع عشر تستخدم أساليب السرد التقليدية في رومانس النثر ـ الإطناب الواضح ، الطريقة السهلة في استعادة الحركة في حوادث وشخصيات أهملت منذ زمن بعيد ، بزوغ قصة من قصة . عندما يضيع هذا الايقاع القصصي تغيب بعض الخصائص المعينة في تجربة الرومانس : التوتر المتناهي الرقة ، الشمولية الغزيرة البادية الاضطراب ، الطريقة التي تولد فيها الحوادث سلسلة كاملة من الاحداث غير المترابطة ، التي تكون علاقاتها في متناول الحس رغم أنها غير محددة أبداً ،

الانسياب الدفّاق الذي يذيب الحاضر في الماضي ، ويعيد صنع حواضر جديدة لا تلبث أن تغرب . تجعل هذه الوسائل القصصية من خبرة قراءة قصص الرومانس ما يقرّبها من خبرة الحياة .

لقد تبنّى (بلزاك) و (ديكنز) ، وهما من اكبر من كتب الرواية عن الحياة الاجتماعية في القرن التاسع عشر ، بعض ما يشبه هذا النمو القصصي الشامل الخصب . ويتبنّى (جويس) في يوليسس تنظيم الرومانس كطريقة يسيطر عليها الوعي في تقديم طوارىء الحياة الرحبة . يمثل (بلوم) اليهودي التائه ، او الفارس الهائم ، أو (يوليسس) الملحمي ، فيسير في (دبلن) وهي موطنه لكنها غريبة عنه . وهو يعيش بلا استغراب، لكن بحماس ، خبرة الخصوصية التي تمنحها حواسه ، وفي الوقت نفسه يقوم الحلم ، والوهم ، والرغبات والذاكرة بخلق الحاضر الداخلي . يرجع (جويس) كثيراً الى قصص الرومانس الايرلندية القديمة ، وأحيانا تقوم اللغة بتحويل (بلوم) لفترة الى صورة بطل تقليدي يثير الضحك :

من الذي يدلف في أرض (ميكان) متسربلاً بدرع أسمر ؟ (أوبلوم) ، من ولد (روري) : إنه هو . لا يدلف الخوف الى ابن (روري) : الفتى ذي النفس الحكيمة .

إن التدفق الحر للوعي في يوليسس ، والسيطرة التي يفرضها «جويس» ، والطريقة التي تتقاطع بها الاحداث والمعاني ، والتنوع في الاسلوب ، والهدوء القوي (الذي يخطيء بعضهم فيحسبه بروداً) تجتمع كلها لتدور بالرواية دورة كاملة وتلتقي بالرومانس فتفيض عنه .

٥

خاتمة

لقد ازدهر الرومانس دوماً في فترات التغير السريع : فرنسا في القرن الثاني عشر ، انكلترا في عهد اليزابيث الاولى ، نهاية القرن الثامن عشر . وقد نتوقع له الانتعاش في أيامنا هذه . ان عناصر أخرى من الرومانس ما تزال موجودة في أشكال أخرى رغم أن ما دعاه (ييتس) (رقة الرومانس القديم) قد تحولت الى تفاهة القصص في المجلات النسائية . إن (العوالم المثالية) في أعمال مثل ثلاثية (ميرڤن پيك) بعنوان گورمنگاست ، ودورة قصص (تولكين) بعنوان سيد الحلَبَات تؤكد ما هو مريع ومهدد . يقدم كلاهما عوالم متميزة من صنع الخيال يمكن أن نعيش فيها تماماً ونحن نقرأ ؛ وينشغل كلا العالمين بقضايا أخلاقية معقدة ، تؤديها شخصيات تعيش حسب قانون سلوك واعٍ . وهما يقدمان لنا معرفة عن عالمنا بالذات ، رغم أنهما يتيحان لنا الهروب منه . وهما يعبّران عن وظيفة الحفاظ والبلوَرة في الرومانس .

نجد في القصص العلمي نمطاً يضع افتراضاتنا عن عالمنا

موضع تساؤل ، في أسلوب ثوري في الغالب . (يقول(هـ . ج . ويلز) عن أعماله المبكرة مثل حرب العوالم أنها من (الرومانس العلمي)) . مثل هذه الاعمال قصص نزقة ، يجب أن نعتمد فيها بشكل كامل تقريباً على ما يقوله المؤلف ؛ فلو استطاع أن يقدم لنا رؤيا منسجمة ويقنعنا بقبول (مستحيلاته) ، جاز له أن يقدم الخبرة بالشكل الذي يريد . وهنا نقطة الاختلاف عن الرومانس . كان الرومانس طوال تاريخه يستند الى الانطباعات الحسية المباشرة ليقرب عوالمه المتخيّلة . ويستخدم القصص العلمي ذلك بتشتيت توقعاتنا الحسية وجعلنا نعيد التفكير بالوسائل المادية التي توصلنا الى الأحكام . ويغلب على عوالمه (المثالية) أن تكون كوابيس لا حدائق رائقة . ويقوم عنصر إزاحة الحس بتوكيد صفة المريع . وهو يحررنا من ظروف الحياة العادية . لكنه يرغمنا على النظر ثانية الى الحياة ، والى افتراضاتنا عن امكانات الحياة ، باعادة تقويم بارد .

إن الرومانس ، الذي يغمره المثالي ، يضم عنصر نبوّة دائماً . فهو يعيد صنع العالم على الصورة المشتهاة . لكن اليوم ، يميل مثل هذا الأدب النبوي الى الانحلال في صور الرعب . وقد تبرهن وظيفة الرومانس في عصرنا الحاضر أنها لم تكن تحقيق رغبة بل طرد أرواح شريرة .

هوامش المترجم

١ - تاريخ وتعريف

(١) الرومانس Romance كما يشرح الفصل ، اسم وصفة ، يشير الى نمط من التأليف الشعري او النثري ، يعنى بقصص البطولة والمغامرة والعجائب ، مما نجده في قصص الف ليلة وليلة وبطولات الزير سالم . لذلك لا يمكن ترجمة الكلمة الى مقابل دقيق في العربية ، ويحسن تعريبها ، والابقاء عليها إسماً وصفة ، كما جرى في اللغات الاوروبية عامة .

(٢) حب القصور Courtly love هي الترجمة الأدق ، كما أراها ، لا كما ترجمها بعضهم (الحب العفيف ، الحب العذري ، الحب النبيل ، الطاهر . . .) لأن الكلمة لا تشير إلى شيء من ذلك بتاتاً ، بل الى نوع من « الحب الجنسي المنقّى » حسب عبارة المؤلفة ، شاع في قصور النبلاء في القرون الوسطى ، ليس بمعزل عما شاع في قصور الخلفاء العباسيين ومن شابههم ، كما نقرأ في الف ليلة واخبار الأمم والملوك . وفي الكتاب عن ذلك ما يكفي من التفسير .

(٣) الكأس المقدسة هي الكأس التي حملها (يوسف الأرمائي) أحد الحواريين من العشاء الأخير وتلقى بها دم المسيح حيث علق على الصليب . حملت الكأس الى بلاد أوروبية شتى ، حسب القصة الاسطورية ، ثم ضاعت فصار البحث عنها رمزاً للبحث عن النعمة والخلاص بالمعنى الديني ، وصارت موضوع البحث في (دورة قصص الملك آرثر) وأمثالها كثير في الآداب

الاوروبية في القرون الوسطى .

(٤) نيوگيت نمط من قصص الاجرام تدور حول عتاة المجرمين في سجن نيوگيت في البوابة الغربية لمدينة لندن القديمة (ينظر الجزء ٧ من الموسوعة (الهجاء) ص ١٠٥ هامش ٤) .

(٥) سر توماس مالوري (توفي ١٤٧١) مؤلف كتاب موت آرثر الذي يستند الى القصص الفرنسية عن مغامرات الملك آرثر .

(٦) الغوطي Gothic أو القوطي ، كما في بعض الكتابات العربية القديمة ، نسبة إلى (الغوط) وهم الاقوام الجرمانية الذي غزوا شرق أوروبا وغربها في القرون ٣ ـ ٥ الميلادية . تطلق الكلمة صفة على طراز في العمارة . وفي الأدب تطلق على ما يعالج موضوعات الرعب والفائق الطبيعة ، وبخاصة في القرن الثامن عشر .

(٧) ما قبل الرافائيليين Pre-Raphaelite جماعة من الادباء والرسامين الانگليز تجمعهم (أخوية ، او رابطة) ترى العودة الى مباديء الفن الرسم التي سادت قبل عصر رافائيل في عصر الانبعاث في ايطاليا ، تؤكد الدقائق والتفصيلات . منهم (ميليه ، هولمن هنت ، وليم موريس) .

(٨) قصيدة الحكاية Ballad هي قصيدة ذات ايقاع خفيف ولغة سائرة في الغالب ، تتناول موضوعات خفيفة او حكايات أغلبها شعبية أو بطولية . وهي في الانگليزية رباعية من الوزن الأيامبي (ضعيف ، قوي) تتكرر على ٤ تفعيلات ، ٣ ، ٤ ، ٣ مع قافية في البيتين الثاني والرابع .

(٩) دون كيخوته ، ثيربانتس ، دُلثِيا هو اللفظ باللهجة القشتالية وهي فصحى الاسپانية . وقد شاع في العربية لفظ (دون كيشوت ، سرڤانتس ، دلسنيا) لأن الترجمات الاولى كانت عن الفرنسية في الغالب ، او عن الانگليزية ، لكني أفضل رسم الاعلام كما هي في لغاتها الاصلية .

(١٠) الحكاية الرمزية Allegory هي حكاية ترمز الى معنى باطن غير ظاهرها من الحكاية ، تغلب ان تكون ذات رمز ديني أو أخلاقي ، وتختلف عن القصة الرمزية بالمعنى الحديث .

(١١) الفارس الهائم Knight-errant هو الفارس الذي يهيم على وجهه في البلاد

بحثاً عن مغامرة هي من صنع خياله . وتحمل كلمة (الهائم) في الأصل معنى (الضال) كذلك . أول امثلته (دون كيخوته) نفسه .

(١٢) الشوكة الفضية : عبارة تطلق على جماعة من الروائيين الانكليز في حدود عام ١٨٣٠ تتميز باصطناع اللطف وحذلقة العبارة .

٢ ـ الرومانس من القرون الوسطى الى عصر الانبعاث

(١) رومانس الوردة قصيدة طويلة من نمط حكاية الرمز ، كتب ٤٠٥٨ بيتاً منها (گيّوم ده لوريس) في حدود ١٢٤٠ (لتشمل فن الحب جميعاً) ثم كتب (جان ده مونك) ١٨ ألف بيت أخرى بعد ذلك بحوالي ٤٠ سنة يحمل فيها على مباديء حب القصور بلغة فلسفية .

(٢) لبيدو ، أنيما Libido, Anima كما استعملهما (يونك) عالم النفس السويسري وزميل فرويد حتى عام ١٩١٣ ، تشير كلمة (لبيدو) الى الدافع الأولي غير الجنسي وتشير (أنيما) وتعني (الروح) بالاغريقية واللاتينية ، الى الميل في السلوك النفسي .

(٣) انشودة البطولة Chanson de jeste قصيدة ملحمية بالفرنسية القديمة تصور أساطير نشأت حول اشخاص من التاريخ الأقدم ، وتعود أولى امثلتها الى القرن الثاني عشر حول موضوعات البطولة في المجتمع الاقطاعي .

(٤) اليانور من اكيتين (؟ ١١٢٢ ـ ١٢٠٤) ابنه وليم العاشر دوق اكيتين ، وزوجة هنري الثاني ملك انگلترا ، انفصلت ببلاط (پواتييه) في جنوب غرب فرنسا الذي أصبح موئل الشعراء الجوالين (التروبادور) وقد ورثت حب الشعر والغناء عن جدها وليم التاسع (گيّوم) أول الشعراء التروبادور الذي تدور حوله كثير من الدراسات التي ترى أنه نقل فنون الشعر الاندلسي الى اوروپا وكان بذلك أول من ساعد في ظهور الشعر الجديد في أوروپا .

(٥) العهد الكارولنجي القرن الثامن في فرنسا ، حيث ساد حكم تلك الاسرة منذ القرن السابع واشتهر منهم شارلمان (الكبير) الذي صار ملكاً عام ٨٠٠ م .

(٦) دايدو ملكة قرطاجة حسب الأساطير الرومانية ، التي تروي عنها عدداً من القصص اشهرها ما أورده (ڤرجيل) في الانيادة حول حبها (آينياس)

ونهايتها بحرق نفسها على المحرقة .

(٧) كليجيه Cligès رومانس شعرية نظمتها (كريتيان ده تروي) حوالي عام ١١٧٠ وتأخذ العنوان من اسم البطل وهو ابن الاسكندر امبراطور القسطنطينية الذي تزوج بنت اخت الملك آوثر ، حسب الاسطورة . تقع (فينيس) ابنة امبراطور الماني اسطوري في حب (كليجيه) ويكون سلوكها مثال الاخلاص والتفاني في الحب .

(٨) المضيف هو صاحب (الخان) الذي تجمّع فيه عدد من الناس قبل الذهاب الى مقام الشهيد توماس آبيكيت في كانتربري بجنوب شرق انگلترا ، لغرض الحج ، كما يروي (چوسر) في قصيدته الكبرى **حكايات كانتربري** . لقد طلب (المضيف) من كل واحد من الضيوف ان يروي حكاية في الطريق الى كانتربري واخرى في العودة ، وكان بينهم الشاعر نفسه ، كما يروي ، وكان المضيف يمارس سلطة على ضيوفه هي موضع تعليقات مرحة من الشاعر .

(٩) أماديس ده گول رومانس اسپاني أو پرتغالي وصل إلينا في صيغة تعود الى القرن الخامس عشر وطبع أول مرة في أوائل القرن السادس عشر ، يستند إلى أصول فرنسية تتعلق ببلاد الغال (أو ويلز ؟) وموضوعه الحب وخوارق استعمال السلاح .

(١٠) القناعية ، تمثيلية يلبس فيها الممثلون اقنعة يَرمز الواحد منها الى صفة شخصية ، عرفت في القرن السادس عشر وتوجد بعض آثارها في مسرحيات شكسپير .

(١١) ليلي Lyly ؟ ١٥٥٤ - ١٦٠٦ كان كاتباً مسرحياً وشاعراً ، وكتابه **يوفيوس** يقدم شخصية تتميز بحذلقة الاسلوب والمبالغة في الاناقة والبلاغة .

(١٢) مقطوعة سپنسر Spenser ؟ ١٥٥٢ - ٩٩ الشاعر الانگليزي مؤلف **مليكة الجان** . والمقطوعة التي تعرف باسمه تتكون من ثمانية أبيات من الوزن الايامبي الخماسي وبيت تاسع من الاسكندري بست تفعيلات أيامبية ، ويكون نظام القافية أ ب أ ب ب ج ب ج ج ، ويفيد البيت الأطول الأخير نوعاً من التعليق على ما سبق في المقطوعة .

٣ - من ثيربانتس الى الرواية الغوطية

(١) بيمُنت وفليچر : فرانسيس بيمنت (١٥٨٤ - ١٦١٦) أديب انگليزي من حلقة (بن جـونسن) اشترك مع جون فليچر (١٥٧٩ - ١٦٢٥) في تأليف عدد من المسرحيات بلغت خمس عشرة مسرحية ، ليس من السهل . تحديد كاتب مسرحية منها او غيرها من الاثنين . ومسرحية فارس المدقّة الملتهبة تحمل تورية في كلمة (مدقة) التي تشبه كلمة (قلعة) مما يخدم الغرض الساخر في المسرحية .

(٢) الشعراء الماوراطبيعيون مجموعة من الشعراء الانگليز في أوائل القرن السابع عشر اشهرهم (جون دن) يستخدمون مبدأ (الظرف) بصورة بلاغية تفرط في تطوير الاستعارة والتشبيه بخاصة . ينظر عنهم الجزء ٤ من الموسوعة (المجاز الذهني) .

(٣)سيدي حامد بن الانجيلي ، وتحويرها بالاسپانية (سيد هامت بيرنخيلي) هو المؤلف العربي المفروض لرواية دون كيخوته كما يذكر (ثيربانتس) في الفصل التاسع من الرواية ، حيث يقول انه وجد النص مكتوباً باللغة العربية وقد قام (ثيربانتس) بنقله الى الاسپانية . ويمكن ملاحظة هذه الاشارة كذلك في فصول عديدة من الكتاب حيث يبدأ (ثيربانتس) بقوله (يحكي العالم سيد حامد بن الانجيلي . . .) لكن النقاد الاسپان يصرّون على رفض هوية الكاتب العربي ، لأسباب ليس من السهل مناقشتها .

(٤) الكلاسية المحدثة ، وليس كما شاع (الكلاسية الجديدة) مدرسة فكرية أدبية نشأت في القرن الثامن عشر في انگلترا بخاصة وفي أوروپا عموماً ، تستلهم التراث الكلاسي الاغريقي واللاتيني في الآداب والفنون .

(٥) أركاديا ، رومانس نثرية بدأها سدني عام ١٥٨٠ ولم تنشر حتى ١٥٩٠ ، تحتفل بالمشاهد الرعوية في أرض فردوسية خيالية .

(٦) الپيوريتان ، أو المصلحون المتطهرون ، فرقة دينية انگليزية ازدهرت في القرن السابع عشر وبخاصة ايام حكم زعيمهم (اوليڤر كروموِيل) الذي قضى على الملكية بمقتل چارلز الاول عام ١٦٤٩ ، ودام حكم الپيوريتان

حتى ١٦٦٠ يوم عادت الملكية من جديد . اهم الادباء في هذه الفترة (جون ملتن) .

(٧) سيرة هي الكلمة العربية التي تفيد قصة وتاريخ في الوقت نفسه مثل كلمة Historia الاسپانية و Histoire الفرنسية .

٤ ـ الرومانسية والرومانس اللاحق

قصائد الحدود Border Ballads هي القصائد التي تروي حكايات شعبية باللغة الدارجة عند الحدود التي تفصل انكلترا عن سكتلنـد ، بلهجة هي مزيج بين الانگليزية والسكتلندية .

(٢) مزج الحواس ، اي مزج وظائف الشم والسمع مثلاً ، مثل قول نزار قباني : تخيّلتُ حتى جعلت العطور/ترى ويُشم اهتزاز الصدى .

(٣) أنا مدين بهذه العبارة الجميلة الى الشاعر الدكتور اكرم الوتري في قصيدته (العنقود) حيث يقول :

في وحشة الليل المقيم شذى من الحلم القديم
أصداء أغنية تذوب وهينمات في النسيم

ولمزيد من الصور الجميلة ، تنظر مجموعته الاولى (والاخيرة !) الوتر الجاحد ، بغداد ، مطبعة الرابطة (د.ت.) .

(٤) المخدرات ، إشارة الى انحدار كولردج الى تعاطي الهيروين ، الذي بدأه علاجاً لصداع شديد ، وما لبث أن وجد فيه خير محفّز للخيال ، كما يقول بعض الخبثاء من النقاد !

(٥) تصميمات موريس ، كان وليم موريس (١٨٣٤ ـ ٩٦) اديباً شاعراً فناناً واستاذاً بجامعة اكسفورد . عرف بتصميمات اثاث بسيط جميل عملي منه (كرسي موريس) ومنه (ورق الجدران) بانواع وتصميمات شتى يزين الابنية الانگليزية في عصره ، وما تزال (غرفة موريس) في كليته بجامعة اكسفورد (اكستر) يزين جدرانها ورق قرمزي اللون من تصميمه .

مراجع مختارة

SELECT BIBLIOGRAPHY

Anyone wanting to study the development of the romance could well begin by reading the works discussed or mentioned in the text of this study. They are all listed in the index. In addition, GEOFFREY OF MONMOUTH'S *Historia regum Britanniae* is available in translation in Penguin Classics as is GOTTFRIED VON STRASSBURG'S *Tristan,* and the *Mabinogion.*

The romance is still fertile in children's literature. For fine examples see works by Alan Garner and Edward Ardizzone. I have listed below critical works which are valuable for an understanding of the romance. By no means all of them are exclusively concerned with this subject.

GENERAL

ALLOTT, M., *Novelists on the Novel,* London, 1959.
See especially chapter I «The Novel and the Marvellous».

AUERBACH, E., *Mimesis,* Princeton, 1953.
An overarching account of the types of «reality» in literature. It includes a penetrating analysis of Chrétien de Troyes.

BEATTIE, J., «On Fable and Romance», *Dissertations Moral and Critical,* 2 vols, Dublin, 1783.
An early historical essay on the genre.
D'ARCY, M. C., *The Mind and Heart of Love. Lion and Unicorn: A Study in Eros and Agape,* London , 1945.
FRYE, N., *The Anatomy of Criticism,* Princeton, 1957.
A vital modern interpretation of the function of myth in literature. See particularly the third and fourth essays.
KERMODE, F., *The Sense of an Ending,* New York, 1967.
A brilliant analysis of the forms of fiction and particularly of its «prophetic» function.
HOGGART, R., *The Uses of Literacy,* London, 1957.
LUKÂCS, G., *The Historical Novel,* tr. H and S. Mitchell, London, 1962.
An influential Marxist interpretation of the relationship between fiction and society. See particularly the discussion of «type» characters.
REEVE, C., *The Progress of Romance,* London, 1785.
Still one of the most stimulating accounts of the romance form. Penetrating and amusing.
ROUGEMONT, D. DE, *Passion and Society,* tr. M. Belgion, rev. ed., London, 1956.
An attempt to characterize love and its literary meaning in Western society.
SAINTSBURY, G., *The Flourishing of Romance,* Edinburgh, 1899.
SCOTT, W., *On Romance,* Edinburgh, 1824.
WATT, I., *The Rise of the Novel,* London, 1957.
On «formal realism» in the novel, which he sees as displacing the romance.
WELLEK, R. and WARREN A., *The Theory of Literature,* New York, 1949.

MEDIEVAL TO RENAISSANCE ROMANCE

ARTHOS, J., *On the Poetry of Spenser and the Form of Romances,* London, 1956.

BARBER, R. W., *Arthur of Albion: and Introduction to the Arthurian Literature and Legends of England,* London, 1961.

CRANE, R.S., *The Vogue of Medieval Chivalric Romance during the English Renaissance,* Menasha, 1919.

DANBY, J., *Poetson Fortune's Hill,* London, 1952.
Especially the chapters on «The Great House Romance» and Arcadia and Shakespeare's last plays

EVERETT, D., «A Characterization of the English Medieval Romances», *Essays and Studies,* XV, 1929.

FINLAYSON, J., ed., *Morte Arthure,* London, 1967.
Distinguishes helpfully between romance and *chanson de geste.*

FRAPPIER, J., *Chrétien de Troyes,* Paris, 1957.
An outstanding critical study.

GRIFFIN, N. E., «The Definition of Romance», *P.M.L.A.,* XXXVIII, 1923.
Distinguishes between «epic» and «romance» with epic as indigenous, romance as exotic material.

HALL, V., *Renaissance Literary Criticisms,* New York, 1945.

HEER, F., *The Medieval World,* tr. J. Sondheimer, London, 1962.
Especially Chapter 7, «Courtly Love and Courtly Literature».

HOUGH, G., *A Preface to The Faerie Queene,* London, 1962.

HUNTER, G. K., *John Lyly,* London, 1962.

LEWIS, C. S., *The Allegory of Love,* London, 1936.

LOOMIS, R. S., *The Development of Arthurian Romance*, London, 1963.

PETTET, E. C., *Shakespeare and the Romance Tradition*, London, 1949.

RENWICK, W. L. and ORTON, H., *The Beginnings of English Literature*, 3rd. ed., rev., London, 1966.
Especially the section on Romances. A valuable critical bibliography.

SPEIRS, J., *Medieval English Poetry: The Non-Chaucerian Tradition*, London, 1957. Parts III and IV.

TUVE, R., *Allegorical Imagery: Some Medieval Books and their Posterity*, Princeton, 1966.
Especially chapter 5, «Romances». A deeply penetrating examination of the relationships between Spenser and the romances.

VINAVER, E., ed., *The Works of Sir Thomas Malory*, 3 vols, Oxford, 1947.

VINAVER, E., *Form and Meaning in Medieval Romance*, Modern Humanities Research Association, 1966.
A brief masterly essay.

WESTON, J., *From Ritual to Romance*, Cambridge, 1920.
Best-known for its bearing on Eliot's *The Waste Land*, which could well be studied in the context of a history of the romance form.

POST-RENAISSANCE ROMANCE

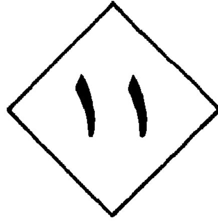
CHASE, R., *The American Novel and Its Tradition*, London, 1958.

CONRAD, J., Preface to *The Shadow Line*.

GRAHAM, K., *English Criticism of the Novel 1865-1900*, Oxford, 1965.
Especially vii, «The Rise of the Romance».

HUET, D., *Traite de l'Origine des Romans,* Paris, 1670.
HURD, R., *Letters on Chivalry and Romance,* London, 1762.
First sustained defence of romances against mid-eighteenth century attacks.
JAMES, H., Preface to *The American,* first printed in the New York edition of the *Novels and Stories* (1907-17), Vol II.
JOHNSON, S., *Rambler,* no. 4, 1750.
This essay is a locus classicus for the distinction between novel and romance.
LANG, A., «Realism and Romance», *Contemporary Review,* LIII, 1887.
Part of an extended debate carried on in this journal at the time.
MATTHEWS, J. H., *Surrealism and the Novel,* Ann Arbor, 1966.
A suggestive analysis of the romance elements revived in surrealist fiction.
MEHROTRA, K. K., *Horace Walpole and the English Novel,* Oxford, 1934.
Carefully documented history of the rise of the Gothic novel.
RILEY, E. C., *Cervantes's Theory of the Novel,*Oxford,1962.
STEVENSON, R. L., «A Humble Remonstrance», *Longmans' Magazine,* V, 1884.
Defence of «the romance» against the demands of realism.
VARMA, DEVENDRA, *The Gothic Flame,* London, 1957.

Volume 2 of the present series (LILIAN FURST, *Romanticism*) gives a helpful bibliography, some of which will be found relevant to the study of the romance in the late eighteenth and early nineteenth centuries.



الدرامه والدرامي

تأليف

س. دبليو. دوسن

DRAMA AND THE DRAMATIC

By S. W. Dawson

المؤلف : س . دبليو . دوسن ، المولود عام ١٩٢٨ ، مدرّس الأدب الانكليزي في جامعة (سوانزي) ، بمقاطعة (ويلز) البريطانية منذ عام ١٩٥١ .

المقدمة

المصطلح النقدي ـ وهل ثمة واحد وحسب ؟ السؤال يقتضي المواجهة . كان (جونسن) ناقداً عظيماً ، بوسعنا أن نتعلّم منه الكثير ، لكن تلمّس طريقنا نحو مصطلحه يشكل جهداً من الخيال الأدبي والتاريخي ، نخرج منه وقد تعاظم فينا الشعور « أننا » لا نستطيع التعبير عن أنفسنا من خلاله . وحتى (آرنولد) ، وهو أكثر اقتراباً منا في الزمان ، يرغمنا أن ندرك أنه مهما يكن تقديرنا للتوكيد الذي يتضمنه قوله (إن الشعر نقد الحياة) فنحن لا نكاد نستعمل تلك العبارة من دون حصرها بفارزتين . إن الذي أخذناه عن (جونسن) و(آرنولد) قد ترجمناه الى مصطلحنا الخاص ، مصطلح النقد الانكليزي الحديث .

يشكل ذلك المصطلح الكلمات والعبارات التي نستعملها نحن في الحديث عن الأدب ، انه الشرط لكي يفهم بعضنا بعضاً ، وهو يصدر عن تراث النقد الحديث . وكلمة (نحن)

هذه تثير مصاعب ، بالطبع ، وتقرير « ماهية » التراث المركزي في النقد الحديث يشكل في نفسه حكماً نقدياً لا يمكن تحاشيه . والمصطلح الذي نفهمه بوضوح اكثر نتيجة قراءتنا (جونسن وآرنولد) لا يشكل أبداً محض مجموعة من العبارات الوصفية لأنه ينطوي على مستويات ، وقيم ، وتفضيلات . فالاصطلاح النقدي الذي يدوم استعماله عبر القرون ، مثل (المجاز الذهني) ، يتغير معناه مع التفضيلات الأدبية السائدة في عصر بعينه ، وهي ليست ، بالطبع ، تفضيلات أدبية (صرف) . وثمة كلمات أخرى ، بينها [(درامه)[1] و (درامي) تتغير من كونها عبارات وصف محايدة تقريباً] (درامه = مسرحيات ، درامي = صفة المسرحيات) لتتخذ ، مع العرف السائد ، مضامين قوية من القبول أو الانكار . والذي يسترعي الانتباه بشكل خاص لدى قراءة النقد الحديث كثرة ورود صفة (درامي) عند الاشارة الى أدب يقع خارج نطاق المسرحيات ـ المفارقة الدرامية عند (چوسر) ، (الرواية كقصيدة درامية) ، اللغة الدرامية في شعر (دن) ، وهكذا . ونحن نجد المصطلح في النقد الحديث يستعمل بشكل فضفاض حيناً ، وبأشكال شديدة التماسك أحياناً ، بحيث لو استطاع (جونسن) أن يعود الينا ليمعن النظر في النقد الحديث لأخذته الحيرة قدر ما تأخذنا تجاه وصفه النمط الرعوي في / قصيدة ملتن / « لسيداس » ، إذ يقول عنه ـ (سهل ،

متبذل ، لذلك يثير القرف) .

إن الكتابة عن النقد الحديث بشكل (موضوعي) تثير نفس المشكلات التي يواجهها (الأنامي)[٢] الذي يحاول تحليل الثقافة التي هو جزء منها ، والتي يتكلم لغتها . ويدرك المرء بشكل خاص اعتماد المفهومات بعضها على بعض ، بشكل وصفه (ڤتكنستاين) مرة بعبارة (عش الافتراضات) . ترتبط في النقد الحديث ، كلمة (درامي) بشكل حيوي مع مجموعة كاملة من المصطلحات الأخرى ـ (وضع) ، (استجابة) ، (توتّر) ، (ملموس) ، (عرض) مثلاً ـ ومع توكيد غير مسبوق (تاريخياً) على المفارقة والأهمية المركزية للاستعارة . ويذهب (ويمزات وبروكس) ، في كتابهما « النقد الأدبي : تاريخ موجز » ، الى حدِ يجدان معه في كل هذا ما يسوّغ الحديث عن نظرية درامية في الشعر (ينظر بشكل خاص ص ٦٧٣ ـ ٥) .

إن متابعة التطور في هذه المجموعة من المفهومات ، والتوضيح قدر الامكان لما تنطوي عليه تلك الافتراضات عن الأدب من كونها خلاقة ، يتطلب تاريخاً مسهباً عن النقد الأدبي ، ودراسة ما يشترك فيه نقاد من وزن (ت . س . اليوت) و(ج . ولسن نايت) و (ف . ر . ليڤز) وما يختلفون حوله . مثل هذه الدراسة لها قيمتها ، لكنها تقع خارج حدود

هذه السلسلة . والذي وضعته أمام نظري شيء اكثر يسراً . لقد ذهبت الى الافتراض الطبيعي أن الخصائص الأدبية التي تشير اليها عادة كلمة (درامي) وما يتصل بهما من مصطلحات إنما تكون بشكل أساسي بعينه في المنطوى من الدرامه كما جرت العادة على فهمها . فبدأت من هذه النقطة ، وحاولت أن أبيّن ما تنطوي عليه استجابتنا نحو الدرامه . ثم انقلبت الى مناقشة ما يلقيه ذلك من ضوء على الاستعمال النقدي المعاصر ، مشيراً بالتخصيص الى الأعمال النقدية عند (ف . ر . ليڤز) .

يقع شكسپير في المركز من هذه الدراسة القصيرة ، لأنه أعظم درامي في الأدب الانگليزي ، ولأن مسرحياته في المتناول غالباً ، ولأنني قبل كل شيء أعتقد أن تراث النقد الحديث لا يمكن فهمه من غير الرجوع الى شكسپير . ويحسن بنا أن ننظر لماذا لا يصدق هذا القول على نقد (جونسن) أو (آرنولد) .

١

الدرَامَه ، المسرح ، الوَاقع

او يبقى في السجن أمير عظيم[1]

قد يحلو لبعضنا القول إن كل امرىء يعرف ما المسرحية . فخبرة الأطفال في البيت والمدرسة تُظهر في وقت مبكر أن فكرة (المسرحية) تتطور من غريزة ظاهرة تحاكي (لَعباً) فعاليات الكبار واهتماماتهم . كما أظهرت وسائل التعليم البارعة لصغار الأطفال القيمة التربوية في كتابة المسرحيات وتمثيلها ، الى جانب أنواع شتى من الدرامه المرتجلة . ومن ناحية أخرى ، تشير خبرة المدرسين كذلك أن نسبة الأطفال الذين ينتقلون بعدئذ الى « قراءة » المسرحيات باستمتاع وفهم ، كأنهم يقرأون روايات ، هي نسبة ضئيلة بشكل ملحوظ . ويبدو أن الاعجاب بالمسرحيات عند التمثيل مسألة تكاد تكون عامة ، لكن قراءة المسرحيات عملية معقدة . إن محض القدرة على قراءة مسرحية بشكل مفهوم يعتمد ، أيضاً ، على معرفة سابقة بما يكون عليه تمثيل المسرحية . ويبدو أن كل شيء يشير الى أسبقية التمثيل .

ما الذي نستطيع أن نفهمه إذن من « هذا » الكلام الذي يصدر عن واحدمن أعظم النقاد في اللغة الانگليزية ؟ (العرض الدرامي كتاب يتلى مع مُصاحِبات تزيد او تنقص من أثره) (جونسن ، مقدمة لدراسة شكسپير) . لم يكن تعريف (جونسن) بالطبع ، يقصد أن يكون شاملاً ؛ فهو يحتفظ بقيمته في نقاش بعينه ، ويعبّر عن توكيد يريده لغاية محدّدة . ومع ذلك ، إن كلمات مثل (عرض) و (مصاحبات) لا تكاد تذكّرنا بما نجده في إحدى مسرحيات شكسپير إذ تقدم في عرض جيد . والكلمة البسيطة (كتاب) تثير في الواقع عدداً من التساؤلات ، اهمها (كتاب) من أي نوع ؟ فهو حتمًا ليس « أي » نوع . بل على النقيض من ذلك ، كتاب من نوع محدد ، مسرحية . فلو كان الكتاب غير درامي ، لكان (العرض) غير درامي كذلك . إن تحديد ما هو درامه وما هو درامي يوجب الانشغال بالكتب ؛ أي أن المقاييس في النهاية تكون أدبية .

إن الوقوع في مثل هذه التناقضات الظاهرة لهو شرط أساس قبل الشروع في أية مناقشة حول الدرامه . وفي دراسة من هذا النوع سأكون ، بالطبع ، معنيّاً بالدرجة الأولى بالأدب الدرامي « بوصفه » أدباً ، لكن ما سأقوله يعتمد دائمًا على ما تكون عليه المسرحية عند التمثيل ، وعلى ما كانت عليه طبيعة المسرحيات وما ستبقى عليه ، محكومة بالشروط التي قد تمثّل بموجبها . ونحن لا نستطيع الخلاص من حقيقة بادية التناقض مؤداها ان المسرحية

التي لا تقـدّم تمثيلاً تبقى على شيء من عدم الاكتمال ، برغم ان تمثيلاً بعينه لتلك المسرحية قد لا يصدق على روحيتها ومعناها بشكل لا يعود معه مما يفيدنا في فهمها . إن أي خلاف حول معنى المسرحية وتفسيرها يعود بنا الى الكلمات . «إن أسطر المسرحية هي المؤشرات الوحيدة التي يحتاجها مخرج او ممثل جيد » (سوزان ك . لانگـر ، **الشعور والشكـل** ص ٣١٥) . عندمـا نقـرأ المسرحيات ، نضع أنفسنا ، من دون شعور منا في الغالب ، في موضع المخرج وجماعة الممثلين لديه ، فأية معالجة نقدية للمسرحية لا تكون نوعاً من الاخراج ، لا ينتظر أن توصلنا الى فهم أفضل . ولا يعني ذلك أن أي قاريء على شيء من الذكاء بوسعه إخراج هذه المسرحية أو التمثيل فيها ؛ ومن الناحية الأخرى ، لا تكون موهبة التمثيل او السيطرة على جميع قدرات الاخراج المسرحي مما يشكل في نفسه مؤهّلاً لاصدار حكم على الدرامه ، كما يشهد بذلك ما ينشر يومياً من أقوال الممثلين والمخرجين . والذي يمكن قوله إن المخرج والممثل يغلب أن يضطرا الى الاجابة عن اسئلة قد لا تخطر ببال القراء ، أو أن القراء لا يضيرهم تركها من دون جواب . وربَّ قارىء يقنع نفسه ، مثلاً ، أنه قد فهم خطاباً بعينه ، ولكنه إذا ما اضطر الى أداء ذلك الخطاب ظهر له في الحال خطأ ما ذهب اليه ؛ فهو إذ يجد نفسه في موضع يحتّم عليه أن يقرّر في براعةٍ موقع النَّبر ، ونبرة الكلام ، والاشارة ، بَدَت حدود شعوره بقصور الادراك ، اذا لم يفلح ذلك في شحذ فهمه .

وبوسعنا الذهاب أبعد من ذلك ، لأن في أداء الخطاب الدرامي يتحرر القاريء من تلك القيود الجسدية والعوائق العاطفية التي يغلب أن تصل باستجابته للعمل الأدبي الى محض عملية عقلية .

يتطلب الأدب الدرامي استجابة ، ليس من العقل وحده ، بل من الجسد، جميعاً ، بحيث أنه في الأداء التمثيلي وحده (وقد يكون ذلك على انفراد) يتحقق العمل بأكمله . هذه مسألة تتطلب بحثاً أدق ، لكن مثالاً واحداً يجب أن يكفي الآن . لنتأمل المناجاة العظيمة التي يؤديها « ماكبث » في المشهد الخامس من الفصل الخامس .

غداً ، وغداً ، وغداً ،
كلٌّ يزحف بهذا الخطو التافه من يوم ليوم ،
نحو آخر مقطع من الزمن المسطور ؛
وكلُّ أيامنا الخوالي قد أضاءت للحمقى
الطريقَ الى الموت المترب . ألا انطفئي ، انطفئي يا
شمعةً ضئيلة !
ما الحياة سوى ظلٍّ يسيُر ، ممثّلٍ مسكين
يختفق ويضطرب ساعته على المسرح
ولا يُسمع به بعد ذلك . إنها حكاية
يرويها أبلَه ، مليئة بالصخب والهياج
لا تنطوي على شي .

كيف يقرأ المرء هذا الكلام ليحقق ما ينطوي عليه بشكل كامل ؟ إنه يعبّر عن تلك اللامبالاة المفرطة التي تضارع الخيبة ؛ فكلمة « غداً » قد أزيل منها ذلك الطعم المألوف من التوقّع والامكان ، فما نحسّه من هذا الترديد العقيم إذن يؤدي الى انخفاض طبقة الصوت على مدى البيت الأول ، وهذا الانخفاض في طبقة الصوت (اذا ما استسلم الجسد لتأثير الشعر) يؤدي الى خفض مشابه في الذراع ، بحيث تتدلى متعبة في آخر البيت ، وتكون اليد مشيرة الى الأرض التي يزحف عليها هذا « الخطو التافه » . كذلك الحركة الشاملة السارية على « كل أيامنا الخوالي » تؤدي باليد المتعبة أن تشير الى أرض « الموت المترب » . بمثل هذا التحليل يتكشّف الخطاب برمّته عن عدد من الاشارات اليائسة نحو الضوء والاكتمال (مَثل الاولى « غداً » ، « كلّ » ، « أضاءت » ، « شمعة » ، « حكاية ») وجميعها تنحدر الى إشارة متعبة نحو الأسفل ، مع انحناءة في الرأس تصاحب « يزحف » ، « مترب » ، « ظلّ » ، « مسرح » (والمسرح يقع في الاسفل فعلاً ويشار اليه) ثم « لا شيء » . ليست هذه سوى مؤشرات مختصرة فجّة ، لكنها تعين في فهم الفرق بين ممثّل على مسرح يستخدم الكلمات ليبلغ تأثيراً بعينه ، وممثل يجعل الكلمات تنطق من خلاله . (رغم أن هذا التعبير قد يكون مضلِّلا ، إذ يشير الى السلبية ؛ لكن الممثل في الواقع يتعاون مع اللغة بشكل فعّال جداً) .

إن من جرّب التمثيل في مسرحية ضعيفة الترجمة يعرف ما تبعثه من شعور بأن اللغة تخذله ـ بأن روح المسرحية وجسدها لم يعد لهما وجود كامل في عملية الترجمة . فأية ترجمة مثلا تقوى على نقل الروح الدرامية كاملة ، مع الفطرة والعبارة ، والحركة والاشارة ، في مقطع مثل هذا ؟

كم تثقل عليّ هذه الزينات الزائفة ، هذه البراقع !
أي يدٍ ملحاح ، في صنع كل هذه الضفائر ،
قد عُنيت بتصفيف شعري فوق جبهتي ؟
كل شيء يحزنني ويؤذيني ، ويتفق على إيلامي .

(راسين ، (فيدر) ، ١ ، ٣)

إن ترجمة (راسين) صعبة بشكل خاص ، وهذا ما تقدمه واحدة من أفضل الترجمات الانگليزية الحديثة :

كم تثقل عليّ هذه المجوهرات الزائفة ، هذه البراقع !
أي يد متطفِّلة حاولت أن تعيد تصفيف
شعري ، بتضفيره عبر جبيني ؟
جميع الأشياء تتفق على إحزاني وصدّي ، جميعها[٢] .

(جون كيرنكروس ، فيدرا ومسرحيات أخرى
طبعة پنگوين ، ١٩٦٣)

إضافة إلى كون الدافع الايقاعي قد تباطأ ، وفي البيت

الأول إلى درجة قاتلة ، فإن حرارة الشوق فيه قد تضاءلت إلى محض تهيُّج . فالشعور بأن «فيدر» محاطة بظروف قاهرة معادية تماماً ، الأمر الذي يصدر عنه الأداء الدرامي (تقلُّب فيدر ، بل تلوّيها من جنب إلى جنب لتجد مهرباً من مأزقها) تعبّر عنه كلمات مثل « ضفائر » ، التي تحمل من الايحاءات ما يغيب عن « تضفيره » ، وبإيحاءات عسكرية مثل «جبهة» /في الأصل الفرنسي/ و «تصفيف» /في الأصل «تجميع» أو «تكديس»/ (فهي مطوّقة ، محاطة من كل جنب) ، وبفعل أصوات « الياء » الملحاح في البيت الأخير ، وهي مما يؤكد هذا الايحاء . إن هذا المقطع بلغته الأصلية يتطلب ممثلة تستجيب لما فيه من حركة ومضامين ؛ والترجمة رغم ما فيها من صفة (الأمانة) ، لا تساعد إلا قليلاً ، بل تكون مما يعيق فعلاً أحياناً .

ليس كل امرىء يعنى بالأدب الدرامي يميل بطبعه للقيام بدور ملموس في الفعاليات الدرامية ، وليس كل امرىء في موقع يتيح له مشاهدة عروض الشوامخ الدرامية يستطيع أن يشهد منها قدر ما يتمنى . لكن الفائدة لا تكون دوماً إلى جانب (مرتاد المسرح) المتمرّس ، الذي كثيراً ما يغريه البحث عن مؤثرات مسرحية بعينها ، مما يقحم على المسرحية دون أن ينمو منها . وعندما تتغلب اعتبارات الأثر ، والشعور أن الجمهور مجموعة مشاهدين يمكن التلاعب بمشاعرهم ، تغدو المسرحية مسألة وساطة لا غاية . إن التفكير المسرحي ، على النقيض من

التفكير الدرامي ، مسألة آليّة في جوهرها . لنتأمل ، على سبيل المثال ، هذا المقطع الذي يعالج فيه «درايدن» مسرحية كتبها بعنوان **كل شيء من أجل الحب**.

> يبدو أن أكبر نقيصة في الوسيلة تكمن في شخص «أوكتافيا» ؛ فرغم أنني قد استخدم امتياز الشاعر في تقديمها إلى الاسكندرية ، غير أنني لم انتبه كثيراً إلى أن العطف الذي أثارته تجاه نفسها وأطفالها قد أفسد العطف الذي احتفظتُ به ليكون من نصيب «أنطونيو» و «كليوباتره» ، إذ يتبادلان حباً يقوم على رذيلة ، ينال من حظوة يكنّها الجمهور لهما ، عندما تقع الفضيلة والبراءة تحت وطأة ذلك الحب . ورغم أنني أعطيت «أنطونيو» بعض العذر إذ جعلت «أوكتافيا» تهجر من تلقاء نفسها ، إلا أن قوة الوسيلة الأولى ما تزال ماثلة ؛ لأن تقسيم الاشفاق ، مثل تقطيع النهر إلى قنوات عدة ، يخفف من قوة المسيل الطبيعي .

كأن «درايدن» يتحدث عن محطة ضخ كهرو- مائية .

والحق أن مقالاته الدرامية ، رغم استنادها إلى ما سواها وعدم تجردها إلا لماماً ، تشكل بداية تدهور حاسم في تاريخ الدرامه الانگليزية . تقوم نظرية المسرحية البطولية في عهد عودة الملكية على مزيج عجيب من الصفات الأدبية والمسرحية ، مع

توكيد ذي مغزى على (الاعجاب) بوصفه غاية الدرامه الجادة . وهي تعود إلى عصر كادت المؤثرات المسرحية فيه ، وحدها ، أن تحل محل المسرح ، فبدأت فترة دامت أكثر من مئة عام شهدت تقديم مآسي شكسبير في صيغ تبدو لنا اليوم مشوهة بشكل يثير الهزء . بمثل هذا السياق يجب أن ننظر إلى الملاحظات النقدية القاسية التي صدرت عن دكتور (جونسن) حول المأساة الشكسبيرية ، وإلى رغبته في معالجة مسرحية متحجرة كتبها (آديسن) بعنوان كيتو بالروحية نفسها . (رغم أن جونسن ، بما اشتهر عنه من توجّه في الفن نحو الطبيعة ، يقدر أن يميز الصفات غير الدرامية في « كيتو » ؛ فهو يقول في « سيرة » (آديسن) : « إنها قصيدة حوار أكثر منها درامه ، تلاحق مشاعر محددة في لغة أنيقة أكثر منها تمثيل عواطف طبيعية ، أو تمثيل أية حالة محتملة أو ممكنة في الحياة البشرية ») .

إنه لمما يثير الملل أن ننظر في ما تراكم من مسرحيات ومؤثرات إخراج تدعى (جريئة مفعمة بالخيال) صدرت عن اهتمام طاغٍ تناول (المسرح) . فمن الواضح أن الممثل المحض ، مثل القارىء المحض ، يكون عرضة لقيود بعينها عند معالجة الدرامه . لكن المعلِّق المثالي على الدرامه يجب أن يجمع اهتمام الناقد المدقق في النص إلى ما يستطيعه من اهتمام شديد بضرورات التمثيل الفعلي وإمكاناته .

٢
. . . كما ترفع المرآة بوجه الطبيعة[٣]

إن أكثر المناقشات وروداً ، وأقلها فائدة ، حول الدرامه تدور حول طبيعة (الوهم) الدرامي . عندما وضع أرسطو الدرامه بين فنون المحاكاة أثار في عصر الانبعاث فكرة مؤداها أن الجمهور إنما كان يُضلل أو يُساق إلى الظن أن ما كان يجري على المسرح كان يجري (فعلاً) ، وأن الدرامه يجب أن تُحدد قدر المستطاع بما في (الحياة الفعلية) من إمكانات واحتمالات . وقد أدى ذلك إلى إشاعة وحدة الزمان ووحدة المكان ، الأمر الذي يحدد ، في شكله المتطرف ، مدة الفعل بمدة التمثيل ، كما يحدد المكان بمساحة واحدة تساوي مساحة المسرح . وليس هذا مجال البحث في الاضطرابات والتناقضات التي أثارتها تلك الفكرة ، وأغلب ذلك مما نلمسه في مقالات (درايدن) ، لأن ذلك البناء الهزيل ينهار برمّته خلال بضع صفحات من كتاب (جونسن) **مقدمة لدراسة شكسبير** . « من الخطأ أن يُحمل أي تمثيل محمل الحقيقة ، أو أن تكون أية خرافة درامية قد اتخذت شكلاً فغدت موضع تصديق ، أو أنها كانت في لحظة من اللحظات موضع قبول . . . وربّ سائل يسأل ، كيف تتحرك الدرامه إذن إذا لم تكن موضع قبول . إنها تُقابل بكل ما تستحقه الدرامه من قبول » . يقيم (جونسن) دفاعه عن شكسبير تجاه اضطراب

المنظّرين مثلما يقيم «سدني» دفاعه عن الشعر تجاه اضطراب الأخلاقيين : « أما الشاعر ، فإنه لا يؤكد شيئاً ، فهو لذلك لا يكذب أبداً » .

لم تعش الوحدات في انكلترا بعد هجوم «جونسن» الذي كان يستند إلى منزلة شكسبير . لكن التطور التقني في المسرح جعل من الممكن زيادة النزعة الطبيعية في المشاهد المسرحية ، بحيث عاد من المقبول في بداية القرن العشرين ، بما يخص مسرحية حديثة في الأقل ، أن يكون المألوف مسرحاً على شكل إطار صورة ، ينظم بما يقترب جهد الامكان من شكل غرفة أزيح منها أحد الجدران ، حيث يقدم الممثلون أفعال وكلام (الحياة الفعلية) . وكانت الدرامه التي يشتد اتصالها طبيعياً بهذا المسرح تعالج مشكلات اجتماعية في محيط تغلب عليه مسحة الطبقة الوسطى ؛ وكان اسم «إبسن» يستلهم لمساندتها :

إن اضمحلال هذا النوع من الدرامه (الذي كان حتى عهد قريب يطغى على المسرح التجاري في الأقل) هو الخط الرئيس الذي يجري خلال تاريخ الدرامه الحديثة ، ومن المستحيل في هذا المجال سرد القوى المختلفة التي ساهمت في ذلك . ثمة شعراء مثل «ييتس» اعترضوا على إخراج الكلام الشعري من المسرح ؛ وثمة آخرون أشاروا إلى إمكانيات

الحركة غير الطبيعية ، كما في الباليه ، في حين رغب بعض المخرجين بزيادة المؤثرات (الجمالية) المرئية . وثمة ثوريون اجتماعيون انتقدوا الطبيعة البورجوازية المنطوى في الشكل ، كما انتقدوا من وجهة نظر ثانية الوشائج بين الدرامه والطقوس مما كثر الحديث عنه . ولكن في انكلترا ، وإلى حد كبير في أوروبا ، كان شكسپير هو الأثر الوحيد الأهم . إن البحث في طبيعة مسرح شكسپير ، على أيدي دارسين يعنون كذلك بالممارسة الدرامية ، قد أورثهم قناعة أن أسلوب أواخر القرن التاسع عشر في تقديم شكسپير حسب مشاهد المذهب الطبيعي يحوّل الاهتمام عن اللغة ويربك الاستمرارية الدرامية ، من هذه الأبحاث ، وما تبعها من تجارب تطبيقية ، تكوّن لدينا هذا الفهم لطبيعة العرف الدرامي .

يقوم هذا الفهم على أساس الادراك أن الفعل هو اللغة ، وأن اللغة تخلق (عالم) المسرحية الدرامي ، وأن العلاقة مجازية بين هذا العالم والحقيقة لذلك يجب أن تكون طبيعة المسرح والمشاهد وأسلوب التمثيل مما يساعد اللغة في خلق هذا العالم المجازي . تقدم «لغة» المسرحية للجمهور معايير الامكان والاحتمال ؛ أما الحركة ، والاشارة ، وأدوات التمثيل ، والمشاهد ، فهي مُعينات يجب أن تكون ، مثالياً ، مما « ينمو من » اللغة الخلاقة .

وقد يمكن تصوير هذا المبدأ على أحسن وجه من

مسرحيات (إبسن)، إذ لا يوجد اليوم من يعدّ (إبسن) دراميًا معنيًا بالمشكلات الاجتماعية بالدرجة الأولى ؛ فقد تجاوزت الدرامه عنده الظروف الاجتماعية التي نشأت فيها . لكن (إبسن) من الناحية الدرامية يتصل بعالم بعينه ، تسود الحقيقة « الشعرية » فيه بشكل بيوت وغرف . هنا يفكر المرء بمسرحية **بيت الدمية** ، **وروزمير شولم** (اسم دار) ، وبالعلّية في مسرحية « البطة البرّية » ، وبخطوات (جون گابرييل بوركمن) تتوغل ثقيلة في الغرفة السفلى . كثير من شخصيات (إبسن) تلفّع نفسها بشدة في غرفة أو دار ضد ما في الحياة من خطر وحرية . تتكون ذروة الرؤية المسرحية عند (إبسن) من عموم الطريقة المعقدة التي تصبح فيها البيوت والأبراج رموز العداء الرئيسة ، كما في تلك المسرحية العظيمة **البنّاء الأكبر** . وهكذا يكون الاطار الجوهري للعالم الذي تخلقه لغة (إبسن) غرفة كاملة ، مع الايحاء بوجود بيت كامل يبتعد بنا عنها ، ويكون ذلك الاطار كأنه الوحدة الأساسية في خياله الدرامي . ومن الطريف متابعة الدرامي ، في رواياته المتأخرة ، لنجده يبتعد بالتدريج عن الغرف والبيوت نحو الهواء الطلق ، وفي الوقت نفسه يوسّع من مصادر المسرح الطبيعي ، حتى نصل في مسرحية « عندما ننهض موتى » إلى هذا الارشاد المسرحي :

وفجأة يسمع هزيم الرعد من الثلوج في الأعالي . وينهار جبل الثلج بسرعة مريعة . ويبدو البروفسور

(روبك) و (إيرينا) في العتمة وهما ينزلقان في ركام الثلج فينطمران تحته .

ورغم وجود أمثلة على ذلك عند شكسبير ، لا يوجد ما يمثل علاقة الحب ـ الكره هذه بين الدرامي العظيم وضرورات المسرح العملية أفضل مما تمثله المطالب المستحيلة التي ينطوي عليها هذا الارشاد المسرحي الواحد .

إننا نجد فائدة في الحديث عن تقاليد نوع معين من المسرح في عصر بعينه ، لأن معرفة سابقة بهذه التقاليد قد تحول دون الكثير من سوء الفهم . ولكن حتى في الشكل العام نفسه ، في مأساة بواكير القرن السابع عشر مثلاً ، يكون ما نجده من تقاليد محددة من صنع لغة المسرحية بعينها . فنحن اليوم قد لا نتضايق من استعمال الارشاد المسرحي (الجانبي) ، ولكننا إذ نقبله تقليداً درامياً يجب أن ننبه إلى التفريق بين أشكال مختلفة يمكن أن يستعمل فيها . ففي مسرحية (تورنور) مثلاً **مأساة المنتقم** يغلب أن يكون ذلك الارشاد وخزة للجمهور ، أو دعوة للمشاركة في فرحة الشخصية بضربة بارعة أو ساخرة بشكل خاص ، تذكّرنا بأن الشخصية إنما تقوم بمهمة ، أو تطلق تعليقاً خلقياً مباشراً على الفعل . وعند (مدلتن) في مسرحية **القُلَّب** أو مسرحية **النساء ، حذار من النساء** يكون الارشاد الجانبي أكثر شبهاً بالنجوى /المونولوك الداخلي/ عند الروائي إذ يطلّ

على تعقيدات الدافع وخداع النفس مما ينطوي تحت الفعل . يتصل كل من (تورنور) و (مدلتن) بعصرهما ، لكن أهمية العالم الدرامي عند (تورنور) ، كما هو الحال عند (جونسن) ، تكون على السطح ؛ أما (مدلتن) (وهو ما يعدّه بعض النقاد صفة حديثة بشكل ملحوظ) فإنه يستغور مطاوي اللاشعور أو الرغبات نصف المدرَكة . ولا يمكن فهم الفرق الجوهري في استخدام هذا التقليد المسرحي إلا عن طريق إمعان النظر في اللغة .

٣

إن رفض فكرة التضليل ، وفهم طبيعة العُرف المسرحي لا تقودان الى حل نهائي للمشكلات التي غدت لصيقة بطبيعة ما يدعى غالباً (الوهم الدرامي) لقد حاول (كولردج) مثلاً مرات عديدة أن يعبّر عن عدم قناعته بالموقف المعقول عند (جونسن) ، وأن يقدم وصفاً مرضياً لما يدعوه (وهم ـ المسرح) ، فهو يقول : « إن وهم ـ المسرح الحقيقي . . . ليس في أن يحكم العقل أن هذه غابة ، بل في تخفيف الحكم أن هذه ليست غابة». ثم يقول: «وهو [جونسن]إذ يثبت استحالة التضليل ، لا يعطي مجالاً كافياً لحالة وسطى ، سبق أن حددتُها باصطلاح الوهم، وحاولتُ تصوير صفتها وطبيعتها بالرجوع الى حالتنا العقلية عند الحلم . ففي كلتا الحالتين لا نكتفي بالحكم على الصورة أنها غير حقيقية ؛ فثمة حقيقة سالبة ، لا أكثر .

لذلك ، فإن كل ما يميل الى منع العقل من وضع نفسه ، أو يحول دون أن يوضع ، بالتدريج في تلك الحالة التي تكون فيها الصور ذات حقيقة سالبة أمام السامع ، يحطم الوهم ، وهو غير ممكن دراميا . » لست أدري كم يساعدنا كل هذا في الواقع ؛ ترى هل يحملنا فعلاً الى أبعد من قول (جونسن) « إنها تُقابَل بكل ما تستحق الدرامه من قبول » ؟ لكن المقارنة بحالات الحلم تقودنا الى تخوم علم النفس اكثر مما نريد في هذا المجال . لكن ثمة أوجه شبه عديدة بين هذا المقتَرَب وبين آراء حديثة في فلسفة الفن ، تعبّر عنها (سوزان ك . لانكر) التي تسبغ على اصطلاح (الوهم) معنى محدداً يختلف عما يمكن أن يدعى بالمعنى الشائع :

> أما موضوع الوهم فهو غالباً ما يرد مع نقيضه ، الحقيقة ، ويؤدي الى إثارة المصاعب لا الى حلّها . . . تعالَج مشكلة الوهم من وجهة نظر الناقد على أنها مما يسترعي قدرة التصديق لدينا ، رغبتنا (اصطناع التصديق) . . . ليست وظيفة الوهم الفني (اصطناع التصديق) كما يعتقد كثير من الفلاسفة وعلماء النفس، بل هي على العكس من ذلك، التحلل من التصديق ـ تأمل الخصائص الحسية من دون معانيها المألوفة مثل (ها هو ذلك الكرسي) ، (ذاك هاتفي) ، (هذه الأرقام يجب ان تضاف الى قائمة

المصرف) الخ . فمعرفة أن الذي أمامنا لا ينطوي على أهمية عملية في العالم هو ما يقودنا الى الاهتمام بمظهره على تلك الحال .

(المصدر المذكور ، ص ص ١٣ ، ١٥ ، ٤٩)

يشير هذا المقطع الى الفنون المنظورة بشكل خاص، لكن علاقته بالدرامه واضحة . ولسوف أتناول إشارة الآنسة (لانگر) الى (الاهتمام) من دون التوغل في فلسفة الجمال .

من خصائص الدرامه ، اكثر من غيرها من أنماط الأدب ، أنها تسترعي اهتمامنا بشكل مطلق ودائم . بوسعنا أن نضع القصيدة او الرواية جانباً ، وغالباً ما يجب أن نفعل ذلك ، لنتناولها من جديد ، إذا اعترضنا ما يحيد بانتباهنا ؛ وقد نعيد قراءة أجزاء منها ، او نعود لنذكر مقاطع سابقة . لكن المسرحية أثناء التمثيل تستدعي منا انتباهاً غير متقطع ، ليس من أجلنا حسب ، بل من أجل الآخرين من المشاهدين . إن الجلوس بلا حركة ملحوظة لساعة ونصف لهو إنجاز مرموق، ممكن للكثير منا عندما يكون الانتباه في حالة استغراق كامل . ومن هنا تكون مسؤولية الدرامي الأولى أن يمسك انتباهنا ويطبق عليه . من أجل ذلك نشير الى المسرحيات والأفلام عادة أنها (أخّاذة) .

ومن المفيد هنا أن ننظر في الطريقة التي تستعمل بها كلمة

(درامه) و(درامي) في الكلام السائر خارج السياق الأدبي او المسرحي . قد نتحدث ، مثلاً ، عن (لحظة درامية) . تصوّر نفسك واحداً في غرفة ملأى بالناس ، في حفلة مثلاً ، يقفون ويتحدثون في جماعات وفجأة ينفتح الباب وتنتصب امرأة في الممر . تدير نظراتها في الغرفة حتى تستقر لتحدق برجل يقف في الجانب القصيّ من الغرفة ينظر اليها وهي تطبق الباب وراءها وتتحرك في بطء عبر الغرفة . وهذا بحد ذاته مألوف جداً ، وقد لا يستثير أي انتباه أبداً؛ فهو في حد ذاته درامي . ولكن لنتخيّل اكثر من ذلك أنك تعرف الرجل والمرأة ، وأن الرجل قد حدّثك لتوّه عن مشاجرة حدثت بينهما في الطريق الى الحفلة ، أصرّت المرأة بعدها أن يذهب الرجل وحده الى الحفلة . أضف الى ذلك معرفتك بأسباب المشاجرة ، وبغيرة المرأة من امرأة أخرى موجودة في الغرفة . وعلى فرض أن دخول المرأة قد استرعى انتباهك ، وان استعراضها من في الغرفة واقترابها من الرجل قد أثار فيك نوعاً من التوقعات والتوجّسات ، فإن ذلك سيثير فيك نوعاً من التوتّر ؛ وسيكون ذلك ، بالنسبة اليك ، لحظة درامية ؛ وستكون جمهوراً من شخص واحد في مشهد يكون كل واحد غيرك فيه ممثلاً ، ويمكن لهذا المشهد الأساس أن يتخذ تعقيداً متزايداً وعمقاً . وقد تكون مثلاً على شيء من المعرفة بموقف المرأة الثانية مما لا يدركه كلٌّ من الممثلين الآخرين . وهكذا . .

وهذا مثال آخر ـ عنوان رئيس في جريدة : « تدخّل درامي من وزير في نزاع الأجور» . مضامين ذلك : ١ ـ كان التدخل غير متوقع لذلك استحوذ على انتباهنا ، ٢ ـ أوجد التدخل وضعاً جديداً مهماً ، ٣ ـ يتخذ الوضع معناه واهميته من سياق بعينه ؛ فهو جزء من «فعل» له بداية (وهو ما نعرف) ويجب أن يقود الى نهاية (وهو ما لا نعرف) وغاية الصحفي أن يمسك بانتباهنا ويطبق عليه ، مبتدئاً بفعل واحد مثير غير متوقع ، ومستمراً ليجعلنا ندرك بعض الامكانات التي ينطوي عليها الوضع الذي خلقه ذلك الفعل . ولكن إذا كان الصحفي قديراً ، عرف أن اهتمامنا لا يمكن أن تمسك به طويلاً مجموعة واحدة من الامكانات ـ وقصة الغد يجب أن تعطينا وضعاً آخر ، بمجموعة من الامكانات تختلف قليلاً ، لئلا يسرع إلينا الملل من المسألة جميعاً . ولكي يبقي توقعات قرائه مستثارة طوال أيام عديدة ، ولكي يصل بالقصة الى نهاية مقنعة ، يحيل الصحفي قصته الى «فعل» ؛ وتكون النهاية مقنعة إذا لم تسبّب لنا خيبة أمل ونحن نفتح الجريدة في اليوم التالي فلا نجد للقصة استمراراً . بين قصة الجريدة والدرامه أشياء مشتركة أكثر مما بينها وبين القصة العادية ، لأن الكاتب معنيّ بصفتها المباشرة ، بالاحساس أنها حدثت «الآن» ، وليس في الماضي ، (تكون العنوانات البارزة في صيغة الحاضر عادة) . وتكون صفة المباشرة من متممات الدرامه ، لأن الذي يحدث على المسرح

يحدث الآن ، للمرة الأولى ، وليس في ما تدعوه (سوزان لانگر) باسم (الماضي الفعلي) في الأدب القصصي .

ينحصر دوام الفعل بالوقت الذي يمكن خلاله الامساك بانتباهنا ، وثمة حدود لدوام المسرحية لا يمكن أن تصدق على قصيدة او رواية . يقول أرسطو في كتاب الشعر إن «طولاً معيناً ضروري ، طولاً يسهل على الذاكرة أن تحتويه» ، ونجد (كاستلڤترو) الناقد الايطالي من عصر الانبعاث يربط بين طول المسرحية وبين «الضرورات الجسدية» عند الجمهور والممثلين . والواقع أن الحدود الضرورية للذاكرة ، والجوع والتعب ، كي لا نسترسل أكثر ، يمكن أن تساهم ، في الفرد كما في الافراد الآخرين من الجمهور ، في فشل ذلك الانتباه المركز الذي تتطلبه منا الدرامه .

الفعل الدرامي إذن ، إذا ما عدنا الى أرسطو ، يجب ان يكون «ذا طول معين» وأن تكون له « بداية ووسط ونهاية » . وهو يضم مجموعة من الأوضاع تستحوذ على انتباهنا ؛ ويصدر كل وضع عما سبقه ، ويبعث توقّعاً لتغيّر آخر حتى نهاية الفعل ، الذي يدعوه (جونسن) بعبارة «نهاية التوقّع » . مثل هذا التكوين البسيط هو أقصى ما يستطيع المرء فعله من دون النظر في الوسيلة التي يُخلق فيها الوضع والفعل ألا وهي اللغة الدرامية .

٢

اللغة والوضع

« . . . ثمة ، بالطبع ، في شعر (دَن) المميَّز - في تقديم الأوضاع ، في حيوية الآراء - شيء من العدل أن يوصف بالدرامي . » في معالجته شعر (دَن) في كتاب **إعادة نظر** يبين (دكتور ليفز) بشكل خاص كيف أن « النطق والحركة والنغمة هي مما يميز الصوت عند الكلام» . يكون تمييز اللغة الدارجة أسهل من وصفها ، لكن بوسعنا كذلك الاشارة الى أنواع من اللغة «ليست» درامية .

عن معصية الانسان الأولى ، وثمرة
تلك الشجرة المحظورة التي قد جلب مذاقها المميت
الموت الى هذا العالم ، وكل بلايانا ،
بفقدان الجنة ، حتى يجيء رجل أعظم
فيعيدنا ، ونستعيد مقامَ النعمة ،
غنّي ، يا ملهِمةً سماوية . . .
(الفردوس المفقود ، الكتاب الأول ، ١ - ٦)

هذا كلام مقصود موزون ، مزيج من خطابة وصلاة ، وفي تركيبه ، حيث لا يظهر الفعل الرئيس الا في البيت السادس ، يعتمد على تبعيّة الأجزاء ، وهو أمر غريب على اللغة المحكية ، حيث يكون تركيب الجملة اكثر رخاوة . لكن (ملتن) يشكل نوعاً من الحالة المتطرفة . وقد يقدّم لنا (درايدن) مثالاً أقل وضوحاً ، بشهادة (هوپكنز) الذي يقول إن في شعره يوجد « العضل والعصب العاري » للّغة .

في أيام التقى ، قبل أن تبدأ صنعة القُسوسة ،
قبل أن يُجعل تعددّ الزوجات ذنباً ؛
يوم كان الرجل يكثّر نوعه من كثيرات ؛
قبل أن يُلعن الواحد بتحديده بواحدة ،
يوم كانت الطبيعة تدفع ، ولا من قانون يمنع
التمتعَ الطليقَ بمحظية وزوجة ؛
راح ملك إسرائيل ، على سُنّة السماء ،
يوزّع دفأه القوي بدرجات
على الزوجات والاماء : وبقدر اتساع سلطانه
راح ينثر صورة خالقه في البلاد[1] .

(أبسالوم واكيتوفيل ، ١ - ١٠)

هذا كلام اكثر ارتخاء وأقل قصدا ، لكن ذلك لا يجعله اكثر درامية . إنه أسلوب قصصي متقن ، ونحن على وعي ببراعة

القاص وحيلته في تناول موضوع هو مما يثير الحيرة ، رغم كل ما يقال . يشكّل تهتّك الملك ‹چارلز الثاني› جزءاً من الكوميديا ، ولكن يجب الا يقدَّم الملك بشكل يثير السخرية . يوصلنا التدفق القصصي السريع الى الفعل الدقيق (يوزّع) (بما يتضمنه من كرم الهي) فتخفت جميع الأفعال السابقة في تبعيّتها لهذا المسار . وهنا نلمس أثراً محسوباً بشكل رائع . من جهة أخرى ، تبدو مطالع قصيدة ‹پوپ› «رسالة إلى آربثنَت» درامية بشكل أخّاذ :

أغلق الباب ، أغلقه يا ‹جون› الطيّب ! متعباً قلت ،
اربط المطرقة ، وقل إني مريض ، إني ميت .
لقد هاجت الشِّعرى[٢] ، بل من دون شك
قد أُطلق سراح مستشفى المجانين ، أو جبل الآلهة :
نـار في كل عين ، أوراق في كـل يد ،
يتصايحون، ويقرأون، وينثرون في الأرض الجنون .
أية جدران تحميني ، بل أية ظلال تخفيني ؟
لقد اخترقوا خمائلي وانسابوا في كهفي ؛
في البـر والبحـر يعـاودون الهـجـوم
يـوقفون العـربة ويصعـدون الى الجنيبة .
لا مكـان مقـدس ، ولا الكنيسـة آمنـة ،
حتى يوم الأحد لا يشرق عليّ بيوم عطلة ؛
وها قد أقبل صاحب الأشعار من « دار العملة »

سعيـداً أنه أمسـك بي قبـل العشـاء[٣] .

يتكون هذا الكلام ، في الواقع ، من سلسلة استغاثات يطلقها الشاعر بسبب التجاوزات على عزلته . وهو يستلهم وضعاً يشبه الحصار ، وتكون استجابته حنقاً يثير الضحك ـ يبالغ فيه (وبخاصة في الحرب المجازية في الأبيات ٦ ـ ١٠) بما ينطوي على : « نعم ، لك ان تضحك ، ولكني مضطر للتعبير عن نفسي بهذا الشكل . » ويبدو أن الانفجار يستدعي هذه الاستجابة : « كفى ، لا يمكن أن يكون الأمر بهذا السوء ! » يعقبها « لا يمكن ؟ إذن استمع الى هذا ! » يمثل المقطع حركة قلقة ، مستميتة ، حانقة ، وإشارة وتعبيراً قد تنتهي بالمتكلم أن ينهار مرهقاً في مقعد فاتحاً ذراعيه في استسلام . وباختصار ، إن هذا المقطع لا يصف وضعاً بل يقدمه او يمثله ؛ وبعبارة أخرى تكون اللغة « هي » الوضع لأنها تبدو لنا كأنها منتزعة من المتكلم انتزاعاً .

هذه الميزة الأخيرة بادية الوضوح في شعر «دَن»

إني لأعجبُ وأيمُ الحق ، ما الذي كنّا ، أنت وأنا
نفعل ، حتى عشقنا ؟ أما بلغنا الفطام حتى ذلك الحين ؟
بل كنا نرضع من ملذّات عجاف ، كالأطفال ؟
أكنـا نغطّ في كـهـف السـبـعـة الـنـوّم ؟
كنا كذلك ؛ سوى هذا ، كل اللذائـذ أوهام .

لئِن رأيت أي جمالٍ ، :
فرغبتُه ، ونلتُه ، فانه لم يكن سوى حلمٍ فيك

(صباح الخير)

هذا هتاف واستفهام ، أي أنه يتطلب الانتباه ويطلب الاستجابة . وهو يعطي الانطباع ، لا عن شخص يتكلم وحسب ، بل عن شخص يوجَّه اليه الكلام كذلك ، ومثل المقطع من شعر (پوپ) ، يبدو أن الكلام قد انتزع من المتكلم بحكم وضعه . ومن المفيد أن نلاحظ كم من لغة الدرامه هتاف او استفهام أو أمر .

ثمة أوجه شبه أخرى بين هذين المقطعين تحسن الاشارة اليها .

يلاحظ المرء على وجه الخصوص أهمية الأفعال الناشطة ، وقوتها عند (پوپ) مثل « هاجت ، يقرأون ، ينثرون الجنون » أو قوتها الطاردة عند (دن) مثل « نرضع ، نغط » . ولنلاحظ في المثال الثاني قوة الفعلين « رأيتُ ، نلتُ » رغم أنهما ثانويان بالمعنى النحوي الدقيق ، فهما متحرران درامياً بفعل وقوع النَّبر عليهما ، الى جانب الضعف النسبي في « كنّا » .

يمكن أن نلمس الطريقة التي تخلق اللغة فيها الوضع

وتجسّد الفعل في قصيدة أخرى من شعر ‹دن› بعنوان « شروق الشمس » . إن البداية الحانقة « أيتها الحمقاء اللؤوب ، أيتها الشمس النزقة » هي مما يميز أسلوب الشاعر ، ولكننا قد نبادر أنفسنا بالسؤال لماذا يخاطب الشمس بكل هذا الاستطراد. والجواب ، بالطبع ، إنه يتحدث « الى » الشمس و « مع » محبوبته ، التي نبقى على وعي دائم بحضورها . لقد أيقظتهما الشمس ، فالتفت الى النافذة ، وهو شديد الوعي بجمهور مستجيب يتكون من شخص واحد ، وبدأ هجوماً بارعاً بقصد تسليتها (هنا ‹ يتفاخر › الشاعر كالعادة) وإطرائها (« كي لا أفقد مرآها طويلاً») وأقناعها أن شروق الشمس ليس سبباً لتركهما الفراش ، الذي انتزع من الشمس ، خلال القصيدة ، امتياز كونها مركز الكون . يتحرك الفعل في القصيدة تدريجياً من الشمس الى الفراش ، وفي نهاية القصيدة يكون الشاعر قد أدار ظهره للشمس ، موجهاً انتباهه لمحبوبته . لقد أصبح كل ما تمثله الشمس مستنفداً أو مهجوراً ؛ كما أصبح العالم أجمع ، بما فيه من نشاط بشري خارج غرفة النوم (وهو ما يستحضره بوضوح في بضعة أبيات) مختصرا الى درجة التفاهة ، إذ يحيل الشاعر « غرفة صغيرة واحدة كلَّ مكان » . ويكون في القصيدة جميعها فعل له بداية ، ووسط ونهاية ، هي « النهاية الصحيحة الصادقة » في الحب .

قد تكون قصيدة ‹جورج هربرت› بعنوان « الطوق »

واحدة من أفضل الأمثلة في اللغة الانكليزية إذ تبيّن كيف تخلق اللغة الدرامية فعلاً في حدود قصيدة قصيرة . ورغم أن القصيدة تبدأ وتنتهي بالسرد بصيغة الفعل الماضي إلا أن اللغة تخلق شعوراً بفعل مباشر ـ ما تنطوي عليه من حركات جسدية ذات عنف قلق ، أسئلة وهتافات تعجّب ، تغيّرات أخاذة في النبرة ـ بحيث ينقاد المرء الى ما فيها من صراع نفس مع ذاتها . ويقترب الأثر من الحوار ، حيث الصوت الشاكي تميزه نبرة أنين حزينة :

هل سأقيم على التوق والأنين ؟
مسالكي طليقة وحياتي . . .

ثم ينتهي بعبارات تكاد تخلو من كل أمل ، تنبجس مهشمة بين الحسرات :

كلها ذوت ؟
كلها هلكت ؟

ثم يأتي الصوت الآخر ، أشد تمرداً ، يلتفت الى القلب النادب بخطة فعل حاسم :

أبعِد ! وحاذر ؛
لسوف أغادر .
ليأتِ الموت هناك ، فلَمِلم مخاوفك ؛
إن من يتحمل

مراعاة حاجته وخدمتها
يستحق نيره .

تبدو الخاتمة لدى النظرة الأولى (كما هو الغالب في شعر هربرت) أشبه بانقلاب مباغت ، مثل الانطواء المفاجيء قبل انفتاح الستار . ولكن ، إذا كنا قد استوعبنا الرمزية المغلّفة عن تضحية المحبة عند المسيح في الأبيات السابقة الشاكية :

(أليس عندي من حصيد غير شوكة
تسيل دمي ، ولا تعيد
ما قد فقدتُ ثمراً طيباً ؟)

ندرك أن ما كان الشاعر يريد الانفلات منه هو مطالب الحب ، لا تلك القيود التي يوحي بها الصوت المتمرد . ويرينا الفعل في القصيدة محبة الله تعتمل في دخيلة الشاعر برغم ضيقه وتمرده ، ولا تكون الخاتمة قلباً بل ذروةً للمنطق الدرامي في القصيدة برمّتها .

وإذ كنت أفور وأشتد عنفاً وضراوة
مع كل كلمة ،
حسبتُ بأني سمعت نداء : « بُنّي »
أجبتُ : « مولاي »

تمثل قصيدة « الطوق » حل التوترات الدرامية بطريقة

تبقى صادقة نحو خبرة يبدو عليها التفكك ، فتنير طبيعتها وتسبغ عليها صفة درامية .

أما الحوار ، وهو تناوب الكلام بين اثنين من الشخصيات في الاقل ، فهو ضروري إذا ما أردنا للدرامه أن تخلق وضعاً اكثر تعقيداً مما يستطيع (دَن) بلوغه . أما قصائد الحوار فهي لا تأخذنا بالضرورة الى أبعد ما يفعل (دَن) .

آميتاس وثيستيلس يصنعان حبال اليبيس

آميتاس : أتحسبين هذا الحب قد يقوم ،
وأنت تصرّين على قول لا ؟
فحبٌّ بغير مقابل سرعان ما ينفلت :
والحب يربط الحب كربطِ اليبيسِ اليبيسَ .

ثيستيليس : أتحسب هذا الحبل سينفتل
إذا بَرَم كلانا بنفس الاتجاه ؟
لئن انضم اثنان بهذا الشكل
لما ترابط حبٌّ ولا يَبيس .

آميتاس : ها أنتِ ـ تقدمين أعذاراً واهية ،
تؤخركِ وتؤخرنا معاً :
فالحب يربط عقل المرأة
أضعف مما تفعل حبال اليَبيس .

ثيستيليس : ما لا تأمل فيه دوماً
يجب أن يؤخذ قدر المستطاع .
آميتاس : إذن لندع حبلنا جانباً ،
ونغرق في عناق بوسط اليبيس .

اللغة في شعر (مارڤيل) اكثر استرخاء منها عند (دَن) ؛ اذ يعيش المتحدثون في عالم نفيس خلقته التقاليد الرعوية . وتحمل القصيدة في تضاعيفها بذور الدرامه . فهي تصور علاقة تبلغ فيها قمة الصدود لدى الراعية غاية الاخفاق بجعل حبيبها أقرب الى التشكّي منه الى الشوق ، وتبيّن كيف أنها تنجو من المأزق الذي خلفه لها سلوكها ، بأن تلتمس لنفسها عذراً أول الامر (ويمكن التعبير عن خطابها الأول بهذه الكلمات : « مما يُفقد الحب متعته أن تسارع الفتاة بقول نعم ») ثم تتخلى عن ذلك في براعة . ومع هذا لا يكون الأثر دراميا ، بل إنه يذكرنا بما فيه من مجاز دقيق العبارة برقصة أنيقة متقنة ، تنحصر المشاعر فيه بحدود ما يمكن التعبير عنه بشكل أنيق . ثمة بون شاسع بين هذا الكلام وبين :

يدخل ماكبث

ليدي ماكبث : زوجي !
ماكبث: لقد فعلتُ الفِعلة . ألم تسمعي صوتاً ؟
ليدي ماكبث : سمعت البوم تنعب والجنادب تصيح .
ألم تتكلّم ؟

ماكبث : متى ؟

ليدي ماكبث : الآن .

ماكبث : وأنا أنزل ؟

ليدي ماكبث : أجل .

ماكبث : إصغي

من يرقد في الغرفة الثانية ؟

ليدي ماكبث: ‹ دونالبن ›

ماكبث : هذا منظر مؤسف .

ليدي ماكبث : فكرة حمقاء أن تقول منظر مؤسف .

هنا يبدو أن كل كلمة منتزعة من المتكلِّمين ، برغم المقاومة ورفض التعبير بكلمات عما يكنّه كلاهما ، مما تؤديه كلمة ‹ماكبث› : (الفعلة) . الى جانب توتر الرعب ثمة توتر يفرّق الاثنين ـ قلق ‹ليدي ماكبث› خشية أن يجعل ‹ماكبث› من نفسه مسخرة (اذا كان لا بد من التعبير بكلمات لا تناسب الوضع) . قد يكون الصوت الذي يسأل عنه ماكبث صوتاً حقيقياً ، فهو لذلك يستدعي القلق . وقد يكون ناجماً عن خيال ماكبث المفرط الحساسية المليء بالأوهام ، وهو ما يجب أن تحتاط له . لذلك تعبّر الجمل المقتضبة عن هستيريا حبيسه ، تضطرب في مواجهة النبرة العادية المثقلة بالازدراء ، مما يميز خطاب ليدي ماكبث الأخير .

لا يمكن معالجة الدرامه جميعاً على هذا المستوى من التوتّر، ولكن مما يميز الحوار الدرامي في أفضل الأحوال ان يُستدعى كل كلام من سابقه بما يمكن أن يكون نوعاً من الصراع (التوتر بين شخصيتين) او نوعاً من التعاون (يوضح طبيعة الوضع) . في هذا التحاور بين (لورنزو) (بيليمپريا) و (بالثازار) من مسرحية (كيد) بعنوان **المأساة الاسپانية** نلمس نقيضاً بارزاً :

لورنزو : اختاه ، ما معنى هذه المشية الحزينة ؟
بيليمپريا : أنني لفترة لا أريد رفقة أحد .
لورنزو : ولكن الامير قادم لزيارتك .
بيليمپريا : ذلك يبرهن أنه يعيش في حرية .
بالثازار : كلا يا مولاتي ، بل في عبودية ملذة .
بيليمپريا : تصوُّرك اذن قد يكون سجنك .
بالثازار : أجل ، بالتصور حريتي في إسار .
بيليمپريا : إذن بالتصور حرِّر نفسك من جديد .
بالثازار : ماذا لو أن التصور قد ألقى بقلبي رهينة ؟
بيليمپريا : إعطِ ما أخذت ، واسترجعه .
بالثازار : أموت ، لو عاد من حيث يستقر .
بيليمپريا : رجل بلا قلب وحيّ ؟ معجزة !
بالثازار : أجل يا مولاتي ، قد يصنع الحب معجزات كهذه .
لورنزو : كفى ، كفى ، يا مولاي ! تخلَّ عن هذه المداورات ،

وعرّفها بحبك بعبارات صريحة .

إن الأثر الذي يشبه دقات الساعة ، في هذه المطارحة الشعرية ليس تماماً مما ينتج بالضرورة عن نمط الكلام نفسه ؛ لأن شكسپير يستعمل ما يشبه ذلك في مقطع جذاب بين (رچارد) و(آن) في مسرحية رچارد الثالث في المشهد الثاني من الفصل الأول . وقد نقول إنه يأتي(مطواعاً) لكن الذي يسيء الى ذلك الأثر ما فيه من رتابة إيقاعية . إذ لا يتكون لدى المرء انطباع عن الفكرة وهي تتكون فعلاً اثناء تبادل الكلام ، او عن ذهن يستجيب لوطأة التجربة . وتبقى المسألة موضع جدل إن كان هذا المقطع مما ينجح إخراجه في تمثيل بارع ، ولكن تجربتي الخاصة تفيد بأنه يخلق مصاعب جمّة . في التمييز بين البلاغة والشعر في الدرامه ، يستخدم (إريك بنتلي) تحديد هوية اللغة الشعرية عند (د. دبليو. هاردنك) .

يحق القول إن البلاغي يُلبس الأفكار كلمات مناسبة ، ويعني ذلك أن الأفكار سبق لها وجود بما يكفي من اكتمال لنحكم أنها الآن تُلبّس بشكل « مناسب » . فلو انها كانت موجودة ، فقد كانت موجودة في كلمات ـ ربما في كلمات اخرى ، أقل مناسبة . ومن هنا كان البلاغي محسّن عبارات . والشاعر ، من جهة اخرى ، ـ إذا جاز لي النقل عن د. دبليو. هاردنك ـ

يريد الوصول الى فكرة قبل أن تكتمل فكرةً ، قبل أن
تستقر في كلمات . لديه نرى إيجاد الكلمة والتفكير
بالفكرة يبدآن معاً ، ولا تكون النتيجة بالضرورة مفردات
جديدة ، بل لغة جديدة ، ترابطات جديدة
بالمفردات ، ايقاعات جديدة ، معنى جديد .
(« الحياة في الدرامه » ، ص ٩٠)

هذه اللغة الشعرية ـ الدرامية تعطي الجمهور او القاريء شعوراً بأن الفكرة تتكون إذ تتكلم الشخصية ، تحت ضغط الوضع الذي تجد نفسها فيه .

٢

تملك اللغة الدرامية إذن قوة ومباشرة . لكن وظيفتها كذلك أن تخلق ‹ المشهد › ، أي العالم الذي يجري فيه الفعل . يبلغ ‹ دَن › ذلك باقتصاد غير حريص في قصيدته « شروق الشمس » :

إذهبي أنِّبي
أولاد المدارس المتأخرين والصنّاع الكسالى ،
إذهبي واخبري صيادي البلاط ان الملك سيخرج للصيد،
نادي نمل الريف إلى أعمال الحصاد . . .

قد يُستحضر العالم الخارجي ، كما هو الغالب عند

(دَن) ، من أجل أن يُطرد ، لكنه برغم ذلك « موجود » ، وهو السياق الذي يعمل فيه المحبون من حبهم ما يعملون . هذا الشعور بعالم حقائق وأفكار يتطور من خلاله الوضع الدرامي ، والذي يجب أن يفهم ضمن إطاره ، يشكل أهمية مركزية في الدرامه عموماً ، ويمكن أن يكون بالطبع اكثر غنى عندما يشترك فيه متحدثان او اكثر . . ليس من خطاب بمفرده ، مهما كان درامياً ، يستطيع أن يخلق جوّ التوتر والتوقع الوجِل كما تفعله الصفحات الأولى من مسرحية **هاملت** . هذا مقطع له من الشهرة ما يجعل التعليق عليه من باب العبث . ولكن من المفيد الاشارة أن غياب هاملت نفسه عن هذا المشهد الافتتاحي مسألة حيوية . هؤلاء أناس عاديون ، بعضهم يؤمن بالخرافات ، بعضهم شكّاك ، ينزع الى الربط بين ظهور الشبح ومصيبة تنزل بالجميع (« هذا ينذر بانفجار غريب في دولتنا ») ثم ينقلبون الى مناقشة الأزمة السياسية الأخيرة . والشبح ، مهما يكن غريباً ، لا يمكن أن يعينهم شخصياً ، لا يمكن أن ينفذ الى هدوئهم الداخلي ؛ فهم يتجاذبون أطراف الحديث ، كما يفعل الناس في تناقل أخبار الأشباح ، والقصص الشعبي ، وعلامات النذير ، والجن . هنا قد تكوّن عالم تبدو فيه أساليب التفكير والشعور عند هاملت مخالفة للمألوف ؛ مثال واحد على ذلك : رعبه ونفوره من زواج أمه لا يشاطره فيه العالم الأرحب ، العادي ، العالم الذي يقطنه (بارناردو) و (مارسيلوس) . إذا لم

يكن علينا أن نُخضع رؤ يانا تماماً إلى رؤ يا هاملت ، وجب أن نبقى على وعي بهذا العالم ، وما يتطلبه منا .

إن طبيعة عالم المسرحية يقرر ما يمكن أن يحدث داخل المسرحية ، يحدد الأوضاع الممكنة ، ومدى الفعل أو عمقه . هذه الحدود هي ما طفق نقاد الدرامه على تسميته «اللياقة» (يراجع الملحق آ) . ثمة أنواع شتى من الحدود . تحديد الشخصيات وكلامها بطبقة اجتماعية بعينها يشكل واحدة من الطرق الواضحة جداً في تعيين عالم المسرحية ـ تتصل مسرحيات (إبسن) بعالم الطبقة الوسطى ، حيث الجماجم في الخزانات ، وحيث يسود اعتقاد أن « الناس لا يفعلون مثل هذه الأشياء » . فاننا مع ذلك يغلب أن نكون على وعي (كما في البطة البرية مثلاً) بعالم اكثر بدائية وانطلاقاً في الخارج ، بما فيه من غابات وجبال وما يتصل بها من حكايات أسطورية . و (راسين) ، من جهة أخرى ، يخلق عالم ملوك وأمراء ، قصور وأروقة ، يبدو على أبعد ما يكون من « أعماق الغابات » ونحن لا نبدأ ندرك الا تدريجياً أن حضارة القصور لا تبتعد كثيراً عن البدائية المظلمة في الغابات ، وأن وحشية وحوش الغاب والغيلان لا تزيد خطراً عما في قلب بشري متحضر وقع أسير حب لا يقاوم . هذه المقابلة بين عالم الظاهر والباطن ذات أهمية عظمى في الدرامه ؛ والذي يميز (هاملت) عن كل من عداه هو هذا الشعور الحاد بأبعاد الخبرة البشرية (النعيم والجحيم مثلاً)

وهو ما لا يعيه أحد غيره في المسرحية . وعالم المسرحية برمّته لا تدركه شخصية واحدة . هذا هو معنى الفكرة التقليدية التي تعبر عنها « كل العالم مسرح » ، أو التي تنطوي عليها الفكرة الدينية القائلة إن العالم مسرح دينونة الله . و « نحن » بوصفنا مشاهدين ، نستطيع أن نفهم ونحكم كما لا يستطيع فعله أي من القاطنين في العالم المخلوق . نحن نرى كل شيء . وقد عبّرت (سوزان لانگر) عن ذلك بقولها « ليس علينا البحث عما هو مهم ؛ لأن الاختيار قد جرى . كل ما أمامنا مهم ، وليس من العسير أن نستعرضه برمّته » .

٣

عندما نصنّف المسرحيات على أنها من الكوميديات أو المآسي أو المهازل ، فاننا في الواقع نستجيب الى طبيعة العالم الذي خلقه الدراميون . والأصناف تكون بالضرورة تقريبية وجاهزة ، لا تحفل كثيراً بالتنّوع الممكن وجوده في كل «نوع» . إن العوالم الكوميدية عند شكسپير في مسرحية **كما تهواه** ، وعند (بن جونسن) في مسرحية **الخيميائي** ، وعند (موليير) في مسرحية **عدو البشر** (إذا ما أخذنا ثلاث روائع لا جدال فيها) تختلف اختلافاً شاسعاً . يتحدد (بن جونسن) على وجه الخصوص بمدى ضيق يستطيع الحركة فيه بتركيز بالغ . ويجري الفعل برمّته في مسرحية **الخيميائي** في حدود بيت واحد ، اما

الحياة الغنية المتنوعة في لندن خارج البيت فهي مما يجب أن يوحى به بوساطة اللغة ؛ وهو أسلوب يشبه ما يفعله (دَن) من بعض الوجوه . يشكل المشهد الافتتاحي مثالاً في الاقتصاد الدرامي . إنه مشهد شجار ، يعبر ما فيه من قوة فطرية عن حركية لا تعترف بقيود ، تميز الشخصيات الثلاث الرئيسة : (سَتل) و (فيس) و (دُل) /تعني أسماء الشخصيات : لبق ، وجه ، دمية/ . ونشعر أن هذا موضع الطاقة التي تسيّر الأمور إذا استطاع المحتالون الثلاثة العمل معاً حسب « الوثيقة الثلاثية » التي تضمهم ، ولكن إذا خرجت هذه الطاقة عن السيطرة فانها يمكن أن تحطم المشروع باكمله . وسرعان ما يشاد العالم الخارجي ليكون هدفاً للخديعة :

دُل : هل تريد
أن يسمعك الجيران ؟ هل ستخون الجميع ؟
إصغِ ! أسمعُ أحدهم .

إضافة الى خطر اختصار اللصوص ، ثمة خطر اكتشافهم ، واحتمال عودة مخدوم (فيس) الذي يستخدم داره المحتالون الثلاثة .

سَتل : من هذا ؟ أحدهم يطرق . إلى النافذة يا (دُل) ـ تضرّع للسماء الا يزعجنا السيد في هذا الهزيع .

لكن اهم ما يسترعي الانتباه في لغة الثلاثة سيطرتهم على

المحسوسية الصرف في الاشياء :

عنـدمـا ذهبتَ ملفلفـاً بخـرق منـوعـة
نبشتَها والتقطتها من المزابل ، قبل الفجر ؛
قـدمـاك بخفّين بـاليين بسبب الأورام ؛
لـبّـادةٌ مـن خـرقـة وجـلبـاب خـلِق
لا يكاد يغطي قفاك .

ليس من درامي آخر يملأ عالمه هكذا بأشياء محسوسة ملموسة ، عالم كامل من أشياء تؤكل وتلبس وتتناول وتسرّ وتشترى وتباع ، او تسرق . عالم (بن جونسن) يتكون من طاقة وأشياء ، عالم صعب يكون المرء فيه اما خادعاً أو مخدوعاً . اما المشاعر المحاذرة ، الرقيقة ، اما المبادىء والعواطف والأعراف التي قد تعترض سبيل النجاح فيكون نصيبها التجاهل بازدراء ، او الاهمال : اما الفن الوحيد فهو فن الخداع ، اما العلم الوحيد فهو علم التضليل .

لا شك أن عالم (بن جونسن) يستثنى مساحات شاسعة من الخبرة البشرية ، ولكنها مستثناة عن عمد ؛ ونكون قد اخطأنا الهدف إذ نقول إن الحياة ليست بهذا الشكل . إن (بن جونسن) لا يرتكب خطأ في حق الحياة ، إنه يخلق عالماً يمكن أن تعزل وتضخم فيه بعض المظاهر المحددة في الحياة . والصورة الفظيعة عن (سر إيكيور ميمون) مبالغة من دون شك ، صورة

ساخرة ، لكنه يصور مبالغة عن امكانات بشرية بعينها توجد لدينا جميعاً . الاستثناء والتضخيم من جوهر الدرامه . والعالم الرعوي في «غابة آردن» في مسرحية **كما تهواه** لا يوصف بالحقيقة اكثر من عالم (بن جونسن) ، وقد يقول المرء إن شكسپير في هذه المسرحية يختار أن يؤكد ما يهمله (بن جونسن) . هنا تكون المعاناة الأعظم في حب من جانب واحد ، والعيب الأسوأ في غياب التعاطف الفطري مع مثل هذه المعاناة التي تتظاهر بها (روزالند) تجاه (اورلاندو) وتتميزها في (فيبه) . ومن جهة أخرى ، يكون عالم (موليير) اجتماعياً بشكل بارز ، وأنيقاً ، حتى في أشد الأوضاع حميمية .

عجباً لعهود شعوري الودود
ألا تدفع عني ما يساورك من شكوك ؟
هل لها بعض وزن تجاه الضمان الأكيد ؟
أليس في محض الاصغاء لها إهانة لي ؟
إن القلب ليبذل جهداً فائقاً
وهو ينوي البوح أنه يعشق ؛
لأن شرف الجنس ، غريم عواطفنا ،
يعارض بشدة مثل هذي الوعود ،
والمحب الذي يشهد التغلب على مثل
هذه العقبة من أجله

هل يقوى على الشك في الاشارة السامية ،
ويبقى في مأمن ؟

(عدو البشر الفصل ٤ ، المشهد ٣)

تريد (سيليمين) أن تقول هنا إن تكلّفات الحياة الاجتماعية ، بما فيها من واجهات براقة ومداهنات مؤدبة ، تشكل ضمانة أن بعض العهود يجب أن تكون مخلصة ؛ فالمرء لا يبالغ في دفاعاته لأسباب تافهة . لم يكن (موليير) غير قادر على النفاذ الى ما وراء عالم التأدب وضبط النفس الذي يخلق ، ومن الواضح ان (ألسيست) في مقته التظاهر الذي يتطلبه ذلك العالم ، ينال قدراً عظيماً من التعاطف ، ولكن الذي يظهره الدرامي أن الوضع الخلقي عند (ألسيست) ، برغم معاداته بعض الضروريات الاجتماعية ، يتصل بذلك المجتمع ، وهي حقيقة لا يمنعه من رؤيتها سوى أناويّته[٤] الفظيعة .

سوف أخرج من هوّة تسود فيها الآثام
وأبحث في الأرض عن مكان بعيد
حيث يكون للمرء حرية أن يكون شريفاً .

يسأل (موليير) ، بشكل مبطّن ، كيف يستطيع المرء أن يكون «شريفا» في الصحراء ؟

٣

الفعل والتوتر

١

يعيّن الدرامي حدود العالم الذي ستقيم فيه المسرحية . وهو في الوقت نفسه يستحوذ على انتباهنا بخلق وضع ، مهم في حد ذاته ، يثير فينا توقّع أوضاع قد تتطور عنه . كذلك الأمر في المشهد الأول من **الخيميائي** حيث يستحوذ على انتباهنا شجار يتحدد الوضع من خلاله بشكل طبيعي كامل . ونحن نغدو على وعي بتوقعات على المدى القصير وأخرى على المدى الطويل ؛ كما نريد أن نعرف كيف يستطيع هؤلاء الثلاثة ، وهم يتشاجرون بعنف ، ان يستخدموا ما لديهم من طاقة وفصاحة لا جدال فيهما ، بالتعاون ، ونتساءل في الوقت ذاته كم سيدوم ذلك قبل أن ينشب الخلاف من جديد ، أو يبدأ الجيران بالشك في الذي يحدث ، أو يعود صاحب العمل من الريف . هذا هو الاحتمال الذي ينطوي عليه كل وضع درامي ، رغم أن القول « نتساءل » قول مضلّل إذا كان التساؤل يقصد منه أن يكون

مستقلاً تماماً عن استيعابنا الذي يحدث في تلك اللحظة . فنحن لا نتأمل الفعل ، بل إننا نُدخَل فيه ، لذلك يكون شعورنا بالذي يحدث « فعلاً » غير متميّز في الواقع عن شعورنا بالذي « سوف » أو « قد » يحدث .

> وهذا يخلق التوتر الفريد بين الحاضر المعيّن وناتجه الذي لم يتحقق بعد ، « شكل في حيّز الترقّب » ، وهو الوهم الدرامي الجوهري . يُخلق هذا الوهم عن مستقبل منظور في كل مسرحية . . . ويبدو المستقبل كياناً قد تحقق ، في رحم الحاضر .
>
> (لانگر، المصدر السابق ، ص ٣١١ ؛ ينظر كذلك الملحق ب)

« التوتر » كلمة ينتظر تكرر ورودها في كل مناقشة حول الدرامه . ونحن نتكلم بشكل طبيعي عن « وضع متوتر» عندما نريد التعبير عن الشعور بأن الأمور قد تنقلب في أية لحظة الى شيء مختلف بشكل حاسم . إن الأعمال الفنية جميعاً تُستوعب بشكل كامل من خلال إدراك العلاقات الداخلية بين أجزائها ، وفي الدرامه تكون العلاقة بين الأجزاء علاقة توتّر بشكل متميز . لدى النظر الى صورتين على طرفي نقيض ، ولنقل إنهما صورة للعذراء ، واحدة بدائية والأخرى من رسم (إلگريكو) ، فإننا نميّز بينهما بالقول إن الثانية اكثر درامية . والذي نعنيه ان العناصر

المختلفة في الصورة من خطوط ومساحات وألوان توجد مع بعضها في حالة من التوتر ، ويبدو أنها دائماً على وشك الانفلات عن بعضها . لا شك أن من المفيد أن نتذكر ، كما يذكّرنا (آي . أي . ريچاردز) في **مبادىء النقد الأدبي** ، أن هذا التوتر يوجد فينا ، لكننا لا نستطيع معالجته الا في حدود العمل الفني ذاته ، لذلك تغدو المفهومات النفسية مثل (التطهّر) مما يمكن أن يضلِّل بشكل خطير . وقد نقول عن مسرحية إنها تضعنا « على حافة المقعد» ، لكن هذا القول لا يشكل بحد ذاته تعليقاً نقدياً .

ثمة أنواع كثيرة مختلفة من التوتر في الدرامه ـ بين طرق شتى يمكن أن يفهم فيها الكلام (المفارقة الدرامية) ، بين شخصيتين ، وهكذا ـ لكن التوتر الأساس المستمر هو ذلك الذي يوجد بين الوضع في أية لحظة معينة وبين الفعل بأكمله . تبقى المسرحية في حالة من التوازن غير الكامل حتى اكتمال الفعل ، ويكون أبسط وأوضح مثال لهذا التوتر هو الترقّب . نرى ذلك على أوضح شكل على مستوى التسلية الدرامية السائرة في الأفلام والتلفزيون . تقيَّد البطلة الى خطوط السكة الحديد التي تفتح أمام القطار السريع ، بقوته الهائلة وخطره المحدق ، وهو يلتهم المسافة القليلة الباقية : تفتح أمام البطل على جواده الأشهب ، يعدو مستميتاً لينقذ البطلة . ليست (الميلودرامه) سوى درامه تقلصت الى عناصرها الأبسط ـ شارع رئيس يغرق

في العتمة في إحدى مدن الغرب الأميركي ، يبرز من كلتا نهايتيه شخص ، يضع يديه في تحسّب على حزام سلاحه . يتمتع مشاهير هذه التسلية السائرة ، مثل (چاپلن) أو (هچكوك) بمعرفة فطرية (هي نوع من العبقرية) عن مدى استمرار هذا التوتر قبل أن يغدو غير محتمل أو ممل ، وعن كيفية قطعه مع إحداث أكبر تأثير .

والترقّب ، الذي يغلب أن يتخذ أشكالاً بالغة الدقة ، لا يمكن فصله عن الدرامه . يقدم (چيخوف) أبرع أمثلة الترقب غير المحلول أو المحلول جزئياً ، كما يعتمد (إبسن) على الترقّب في بعض من أقوى مشاهده ، كما في خاتمة **البنّاء الأكبر** . ويظهر الترقّب في شكل قرار حاسم يجب أن يُتخذ ، مثل اختيار (كورنيّ) بين الحب والواجب . وجميع المهازل تخلق ترقّباً ، من ذلك النوع الذي نحسّه عندما يستمر الألعُبان في زيادة عدد الكرات التي يقذف بها الى الأعلى في وقت واحد ؛ وقد تكون مسرحية **الخيميائي** من ألمع الأمثلة . يشكل المشهد الخامس من الفصل الرابع من مسرحية (موليير) **تارتوف** واحداً من أعظم الأمثلة على المشاهد الملأى بالترقّب في الدرامه جميعاً . كان (تارتوف) « المتيّم الزائف » يراود زوجة مخدومه ، (اورگون) المخبول ، لكن (اورگون) يرفض تصديق ذلك. تدبّر الزوجة (إيلمير) إخفاءه تحت المنضدة أثناء مقابلة بينها وبين (تارتوف) وتستطيع (إيلمير) أن تقود

(تارتوف) الى نقطة يفضح فيها نواياه ، لكنها تجد نفسها في مأزق عندما لا يبرز زوجها لمواجهة (تارتوف) ، رغم تزايد إشاراتها المهتاجة بالسعال والطرق على المنضدة . وعندما تتخلص الزوجة من (تارتوف) أخيراً لبرهة قصيرة (والمفارقة أنها تريد أن ترى إن كان بوسع الزوج اكتشافهما) تنقلب الى زوجها باستهزاء ، وقد برز من تحت المنضدة :

عجباً ! أتخرج بهذه السرعة ؟ أنت تسخر من الناس .
ارجع الى ما تحت الغطاء ، لم يحن الوقت بعد ؛
انتظر حتى النهاية ، لترى الأشياء الأكيدة ،
ولا تثق أبداً بالافتراضات المحض .

لكن الكوميديا ليست برمتها على حساب (أورگون) ، لأن (إيلمير) ، في ثقتها إلساذجة ، قد خلقت وضعاً اضطرها أن تواجه فيه قوة غير محدودة لا تقوى على مواجهتها منفردة . وينتهي المشهد باعادة الثقة بين الزوج والزوجة ، بعد أن أظهر ، بوساطة الترقّب ، كم كان (تارتوف) على وشك أن يدمّر بشكل كامل ذلك الأحترام المتبادل الذي يقوم عليه الزواج .

ثمة وسيلة بسيطة أخرى في خلق التوتر الدرامي هي المفاجأة ، الادخال المفاجيء لعنصر جديد على وضع قائم ، يقلبه على الفور . هنا كذلك تكون أوضح الأمثلة ميلودرامية ، مثل الكشف المفاجيء عن حقيقة مهمة كانت محجوبة عنا .

مثل هذه المؤثرات شائعة وسهلة بشكل خطير ـ طلقة المسدس خارج المسرح ، الدخول غير المتوقع ـ ونجد أمثلة بارزة عند «إبسن» مثل انتحار «هيداگابلر» ، او ظهور « مسز بوركمن» في آخر الفصل الثاني من مسرحية « جون گابرييل بوركمن» (برغم طبيعة المشاهد واللغة يندر أن يبتعد إبسن عن الميلودرامه) .

عند هذا الحد ، يصبح من الضروري أن نشير الى أن التفسير السابق للترقّب والمفاجأة كان مفرط التبسيط . قد تكون في الدرامه حالات تكون المفاجأة فيها كاملة ، كما تكون من الترقّب حالات لا نعرف نتيجتها تماماً . ولكن حتى الحالات الميلودرامية يندر أن نكون فيها على جهل تام أو غير واثقين من النتائج تماماً . فنحن نعرف ، مثلاً ، عندما نراقب **عـابر الأجـراف** أن البطل والبطلة سيعيشان بعد ذلك ، لأننا قد تهيأنا الى حدٍّ بعينه لأمكانية حدوث مفاجأة . ويعود إحساسنا بالامكانيات الى جذور معرفتنا بتقاليد ذلك النمط المعين من الدرامه . وهكذا ، في المشهد السابق من **تارتوف** ثمة في « زاوية الذهن » ما يقول لنا إن « تارتوف » لن ينجح في إغواء « إيلمير » . ويرجع بعض السبب في ذلك اننا متأكدون (أو كان بوسعنا ذلك حتى عهد قريب) أن مشاهد الاغواء لا يمكن تقديمها على المسرح . والذي يمكن او لا يمكن عرضه على المسرح قد يكون مسألة نمط او ذوق عام ، لكنه مع ذلك يضع حدوداً لتوقعاتنا الدرامية . وما يصح توقّعه في هذا النوع من

المسرحية ، بالأساس مسألة لياقة ، وهو ما تحدده المسرحية منذ بداية الفعل .

لم يكن مجال الاحتمالات يوماً أضيق مما كان عليه في المأساة الاغريقية ، حيث كانت القصة دوماً في الغالب اسطورة يعرفها جميع المشاهدين .على من يعتقد أن الترقّب الدرامي يعتمد على الجهل الحرفي بالنتيجة أن يقرأ (سوفوكليس) في مسرحية أوديپيوس ملكاً ، ويراقب الطريقة التي يتطور بها الترقّب بين جهل جميع الشخصيات (باستثناء (تايريسياس) الذي ترك المسرح قبل ان تبدأ الحقيقة بالظهور) وهو جهل « نشارك » فيه عندما نتبيّن أنفسنا في الشخصيات ، وبين معرفتنا ماهية الحقيقة بالفعل . أما طبيعة هذا « الوعي المزدوج » كما قد ندعوه ، فستكون موضع توسّع في الفصل اللاحق ، عند معالجة المفارقة .

يندر جداً أن يخلق شكسپير أوضاعاً من الترقّب البسيط ، كما يندر جداً أن يستخدم المفاجأة . حتى أبرز اللحظات الدرامية في المآسي ، مثل ظهور طيف (بانكو) أو دخول (لير) يحمل (كورديليا) ميتة بين ذراعيه ، هي مما كنا نِصف متهيئين له ، فعندما يحدث ذلك يبدو لنا فوراً أنه صحيح تماماً . وفي المرة الوحيدة التي يخفي فيها شكسپير شيئاً عنا ، إذ يحتجز (هيرميونه) في **حكاية الشتاء** نجد أن عودتها للظهور قد قُدِّم

لها بشكل يكاد يكون غير محسوس بفعل المشاهد السابقة ، بالاشارات اليها ، وبالجو العام عن إعادة اكتشاف البهجة والحب .

ذلك من روعة الفن عند الدرامي ، إذ يخلق الشعور الاساس بما يجب أن يكون عليه الفعل ، ولا يظهر للوعي بأكمله حتى يكتمل الفعل في الأخير ، وبذلك يوجد توتّر دائم بين هذا وبين ما يحدث في أية لحظة بالذات . وتكون خاتمة المسرحية ، والتشبيه بالموسيقى يناسب جداً في هذا المجال ، أشبه بالتآلف النغمي الأخير في السمفونية ، الذي كان حاضراً اثناءها « في الاحتمال» ، وهو ما لا نسمعه فعلاً الا في النهاية ، والذي يضع ختم التصديق على فهمنا الفطري لما كان يجري قبل ذلك .

٢

يمكن أن نُقاد الى الوضع الأول في المسرحية بطرق كثيرة الاختلاف . ثمة مثلاً البداية المفاجئة ، العنيفة أو الصاخبة ، كما في روميو وجولييت . نحن هنا أمام شرط ضروري آخر من شروط الفعل المكتمل ، تركيز انتباهنا على ما هو مركزي الأهمية في الوضع . يدور الفعل في روميو وجولييت حول الضغينة ، لا حول من تشملهم من الأفراد ، وهو ما يجب ترسيخه . لذلك يبدأ شكسبير بالخدم . من المفيد الاشارة ،

رغم أنها إشارة عادية ، أن ثمة فوائد بعينها للدرامي الذي يصور مجتمعاً تكون الدرجات الاجتماعية فيه واضحة يمكن تمييزها بسرعة . لا يمكن لامرىء أن يضل فيحسب أن المسرحية ستدور حول (سامپسن) و(گريگوري) ، لأنهما خادمان . تخضع الشخصيات في أية مسرحية الى نظام ينطوي على التابعية ، ولا شيء يضايق الجمهور اكثر من امكانية الخطأ في تعيين مركز الاهتمام . يبدأ (ويبستر) مثلاً بأسلوب طريف متفجر في الشيطانة البيضاء :

لودوڤيكو : منفي ؟
أنتونيللي : أحزنني كثيراً سماع الحكم .
لودوڤيكو : ها ، ها ، يا ديموكريتس ، آلهتك
التي تحكم العالم أجمع ! مكافأة من القصر
وعقوبة ! إن ربة الحظ لمومس حقاً :
إن أعطت شيئاً ، تعطيه بدفعات صغيرة ،
لكي تسترجع كل شيء بدفعة واحدة .
وهذا لكسب أعداء كبار ، جازاهم الله :
فالذئبة لا تبدو ذئبة
الا عندما تجوع .

ينطوي هذا الخطاب وحده على أهمية درامية كبرى ، لأن فكرة « مكافأة من القصر / وعقوبة » و « أعداء كبار » فكرة

مركزية في ما يتبع من فعل . لكن (لودوفيكو) نفسه ، بعد هذا المشهد الافتتاحي ، يغيب تقريباً حتى اقتراب نهاية الفصل الثالث ، وتكون درجة اشتراكه في الفعل اللاحق غير مقبولة تماماً . مما يؤخذ على (ويبستر) أن « البناء الدرامي » لديه ينطوي على عيب في الغالب ، لكن هذا المثال بالذات قد يساعدنا أن نرى بوضوح اكثر ماهية البناء الدرامي . تنطوي العبارة نفسها على مخاطر ، بما تتضمنه من مقارنة مع البناء المادي ، تشجع النقاد على رسم خطوط بيانية ومخططات . بوسعنا التخلص من ذلك بالالتفات ثانية الى أهمية الانتباه ، لأن ما ندعوه البناء الدرامي إن هو الا الوسيلة التي تبقي أهم ما في الفعل في مركز انباهنا دوماً . (ينظر الملحق ج) .

إن الاهتمام بالبناء بهذا المعنى يقع خلف الكثير مما يدعى قواعد « الكلاسية المحدثة » في الدرامه ، مثل الوحدات ، ورفض الفعل المزدوج وخلط المشاهد المأساوية والكوميدية . إن دفاع (دكتور جونسن) عن شكسبير ضد قيود الكلاسية المحدثة (في « المقدمة ») يخلص الى القول غالباً أن الحياة نفسها لا تعترف بمثل هذه القيود ، وأن الدرامه مرآة الحياة . لكن ذلك لا يشكل دفاعاً « فنيّاً » عن البوّاب في **ماكبث** او البهلول في **لير** ، وكلاهما ، في الواقع يوجّه انتباهنا بشدة في الاتجاه الصحيح . فالمرء لا يخرج من عرض لمسرحية **ماكبث** وهو يقول : « ترى ما الذي حل بالبوّاب ؟ »

غير أن البهلول في لير لا يمثل مسألة بهذه السهولة ، والسؤال المهم ليس : « ما الذي حل بالبهلول ؟ » بل إذا كان مثل هذا السؤال يعبّر عن سوء فهم دوره في الفعل، أو أنه يوجه الانتباه الى عيب في بناء المسرحية . (قد يكون من المفيد أن نشير هنا أن هذه المشكلة الاخيرة ، اذا كانت مشكلة ، تتصل بالصعوبات التي واجهها كثير من النقاد بخصوص (شايلوك) في **تاجر البندقية** ، أو (مالڤوليو) في **الليلة الثانية عشرة** . هنا لا تكون المشكلة مقدار الانتباه بل نوع الانتباه الذي تستدعيه الشخصيتان ، وتفيد هاتان الحالتان في تذكيرنا بمدى ارتباط الشخصية بالبناء) .

إننا عندما نتحدث عن البناء الدرامي نعبّر عن فكرة تجريدية من طريقة ارتباط الاوضاع ببعضها ، ومن طريقة تركيز انتباهنا على تلك الأوضاع لكي نوحّدها معاً في فعل واحد . إن أول سؤال تثيره المشاهد الافتتاحية في المسرحية هو : « مصير من يهمنا متابعته بشكل خاص ؟ » ثمة مسرحيات لا يكون فيها سوى واحد او اثنين من الشخصيات ذا أهمية فعلية ـ وهنا تتبادر الى الذهن الحبكة الرئيسة في مسرحية **القُلَّب** ، وثمة المثال الواضح في مآسي (آيسخيولس) و (سوفوكليس) . يقدم (چيخوف) مشكلات ، بشكل بارز بين أعظم الدراميين . ولو سألنا انفسنا السؤال الذي وضعته آنفاً لاستولت علينا الحيرة . قد يصح القول إن بعض الشخصيات في بستان الكرز أكثر

أهمية من غيرها (المربية «شارلوتا» مثلا أقل أهمية من سيدتها «ليوبوف آندرييڤنا» أو «آنيا» التي في رعايتها) لكن الشخصيات الأقل اهمية لا تقوم بالدرجة الأولى بتوجيه الانتباه الى اكثر الصفات أهمية ومعنى في الشخصيات الرئيسة . فهي تتصل بأوضاعها التي مثل أوضاع الشخصيات الرئيسة ، تسترعي انتباهنا نحو : أي ؟ (« أي » مصير تهمنا متابعته بشكل خاص ؟) تبدو طريقته في التعبير أفضل ، لأنها تجعلنا نجيب - « بستان الكرز » ، الماضي والحاضر من نظام اجتماعي لا مستقبل له ، مثلما ليس من مستقبل للعلاقات التي نراها في حدود الاحتمال («ڤاريا» و «لوپاهين» ، «آنيا» «تروفيموڤ») . تتصل الدرامه عند «چيخوف» بشخصيات لا مصير لها ؛ وأفضل ما يلخصها الأبيات الختامية في « الشقيقات الثلاث » :

أولگا : . . . كلا ، يا شقيقاتي العزيزات ،لم تنته الحياة أمامنا بعد ! .سوف نعيش ! تقدم الفرقة عزفا بهيجاً فرحاً - ربما ، اذا انظرنا قليلاً ، سنعرف لماذا نعيش ، لماذا نقاسي . . . آه لو عرفنا ، آه لو عرفنا !

چيبوتيكين : (يغني وحده بهدوء) : تارارا - بوم - دي - آي . . . أنا أجلس على ضريح - دي - آي . . . (يقرأ في الجريدة) ما الذي يهم ؟ لا شيء يهم .

أولگا : لو عرفنا ، لو عرفنا ! . . .

في هاتين المسرحيتين العظيمتين ، ألا يستبق (چيخوف) ويتجاوز جميع ما يدعى اليوم « مسرح اللامعقول » ؟

٣

تكون المشاهد الافتتاحية في المسرحية ذات أهمية بالغة ، لأنها تحدد الوضع الذي ينمو منه الفعل بأكمله ، وتعين الاهتمامات الرئيسة في المسرحية بتركيز انتباهنا . ولكن إذا ما أخذنا مسرحية مثل **الملك لير** أو **البنّاء الأكبر** لا تضح لنا أن البداية إذ تشير الى مركز الاهتمام بما لا يقبل الشك (لير ، سولنس) فان طبيعة الاهتمام لا تبدو واضحة المعالم ، ولا يمكن فهمها تماماً حتى نهاية الفعل . فكما أن كل وضع ينمو من غيره ، كذلك يشير الوضع الجديد الى شيء في الوضع القديم ما كان لنا أن نفهمه من دون ذلك . في المشهد الثالث من الفصل الاول من **الملك لير** ، تشير (گونوريل) الى الملك بقولها :

> يعود الشيوخ الحمقى أطفالاً من جديد ، ويجب أن يعاملوا بالتأنيب كما بالمداهنات عندما يخرجون عن سواء السبيل .

لقد وضع (لير) نفسه ، كما يردد البهلول بعدئذ ، في

موضع طفل بناته ، فتحتّم لذلك أن يكون تحت سلطتهن . لكن هذا ، كما ندرك لدى الرجوع الى المشهد الافتتاحي ، هو بالضبط ما أراد أن يكونه تجاه (كورديليا) ، التي جعلته وضعاً مستحيلاً برفضها ملاطفته .

(أحببتها اكثر من سواها ، وأردت أن أبلغ راحتي في كنف رعايتها الرؤوم) .

لكن هذا يثير مسألة المفارقة الدرامية برمّتها ، وهو ما يتطلب فصلا مستقلاً .

٤

المفارقة الدّراميّة

١

يغلب أن ننظر الى المفارقة على أنها نبرة في الصوت . « إنها لحقيقة معترف بها عالمياً أن الرجل الأعزب الذي يمتلك ثروة طيبة يجب أن تكون به حاجة لزوجة » . هذه الجملة الأولى في رواية **كبرياء وتحامل** قد تكون من أشهر الأمثلة على المفارقة في اللغة الانكليزية . تتحرك هذه الجملة ، شأن أنواع المفارقة ، في عدد من الاتجاهات المختلفة في الوقت نفسه . فأولاً ، ثمة احتمال شديد في الواقع أن « الرجل الأعزب الذي يمتلك ثروة طيبة » « سوف » تكون به حاجة لزوجة . لكن ثقل التعميم في « حقيقة معترف بها عالمياً » يجعلنا نلتزم الحذر ، ويجعلنا على وعي ، باستثارة حسّنا النقدي ، أن هذه ليست حقيقة عالمية (ثمة استثناءات لها) ويدفعنا الى ادراك تقصير بعض الناس ، مثل (مسز بينيت) ، في الاعتراف باحتمال وجود الاستثناءات . تحدد المفارقة أرضية مشتركة بين المؤلفة (جين

أوستن) وبين القاريء ، وهو ما لا يشاطرها فيه حتى أكثر شخصياتها رقة . يتحدد الوضع الدرامي بالمفارقة ، لكنه يتحدد عن طريق النبرة ، والنبرة مصدر ليس في متناول الدرامي بالضرورة . يستطيع الروائي أن يفيد من تدرّجات دقيقة كثيرة لا نهاية لها تقع بين مخاطبة القاريء مباشرة وبين التقديم الدرامي الكامل ، حيث يمكن القول إن الراوية ينسحب من الفعل تماماً » . لكن الدرامي ، بوصفه درامياً ، لا يستطيع ذلك .

ثمة ، بالطبع ، وسائل عديدة شتى يستطيع الدرامي بوساطتها محاولة التغلب على هذه الصعوبة ، بالمقدمات ، بالخاتمات ، باستخدام الجوقة وهكذا ، لكن هذه الوسائل تكون عرضيّة بالنسبة للدرامه أساساً . ومن المؤكد أنه يستطيع أن يضع لغة المفارقة على لسان أحد شخصياته ، كالمثال المشهور عن (ليدي ماكبث) .

إن القادم
يجب أن يُستَعَدَّ له .

هذه مفارقة مقصودة ، يفهمها كل من المتكلمة وزوجها على هذا الشكل . لكن ثمة مفارقة درامية اخرى في كامل قوة التورية القاسية . فقبل أن يدخل زوجها مباشرة ، كانت (ليدي ماكبث) قد استدعت أرواح الشر : « اقتلعي منّي الجنس » . إن كامل قوة التناقض بين الاستعداد لضيف غير مرتقب (في مسائل

مثل الفراش والطعام والتسلية) وهو عادة مسؤولية المرأة ، والاستعداد لاغتيال لا إنساني ، تقع في مدى نجاح (ليدي ماكبث) في التخلي عن الدور الانثوي المعتاد :

تعال ، أيها الليل المطبق ،
وتلفّع بأحلك دخان الجحيم ،
حتى لا ترى سكّيني الماضية الجرحَ الذي تفتح ،
ولا السماء تطلّ من خلل غطاء العتم ،
لتصيح « كُفّي ، كُفّي ! »

في تعليقه على هذا المقطع (رامبلر ١٦٨) يعترض (دكتور جونسن) . على ما يدعوه «الضَّعة» في كلمات « سكّين » و « غطاء » . لكن (جونسن) يعزو هذا الكلام الى (ماكبث) ، لا الى زوجته ، فيخطيء المفارقة الفظيعة في استخدامها كلمات تتعلق بالمألوف المتواضع من تهيئة الطعام والمنام لضيف غير منتظر .

قد يقال إن هذا مثال دقيق بشكل خاص بحيث تصعب مراعاته في التمثيل . وهذا اعتراض يغلب أن يثار إزاء تفسير الدرامه بشكل تفصيلي ، لكنه موضوع سوء فهم بالأساس ، قد لا يدرك هذه المفارقة من لا يعرف المسرحية بشكل جيد ، لكن الشعر الدرامي يغلب أن يفلح في « التوصيل قبل أن يُفهم » حسب عبارة (ت . س . اليوت) . إن مثل هذا التحليل

المفصل لا يهدف الى محض التعبير عما يمكن أن يفهم بشكل واعٍ في المسرح عندما يُسمع أول مرة ، بل الى خلق ترابطات واعية واضحة لولاها لبقي شعورنا بها غامضاً على أنها جزء من « صحّة » الانطباع العام . لدى إعادة قراءة كبار الدراميين ، وبخاصة شكسپير ، يتكرر لدى المرء شعور بالسرور أنه يستطيع أن يفسّر لنفسه أول مرة « لماذا » تكون عبارة بعينها او كلام هو بالضبط ما يناسب الشخصية او الوضع .

وليست أغلب المفارقات في الدرامه على هذه الدرجة من الدقة . فهي تنشأ حالما يدرك الجمهور شيئاً تجهله ، في الأقل ، شخصية واحدة على المسرح . فنحن الجمهور نعرف كل شيء ـ ونحن نبتهج بما نحيط به من علم ، ويصل هذا الابتهاج ذروته في الكوميديا . لنتأمل ، مثلا ، مسرحية (گولدسمث) الفتانة **تتنازل لتقهر** . نجد (مارلو) الشاب في طريقه لزيارة صديق والده (مستر هاردكاسل) مقتنعاً أن دار الرجل خان . لذلك يتصرف كما قد يتصرف بشكل طبيعي في خان ، مما يثير استغراب (هاردكاسل) ومما يزيد النكتة غنىً أن (مستر هاردكاسل) قد قيل له إن (مارلو) شاب في غاية الحياء . ويعزو الجمهور كل ما يقال ويفعل في الدار الى معرفته بالوضع الحقيقي ، حتى لحظة اكتشاف (مستر هاردكاسل) غلطة ضيفه . هذه أبسط الأمثلة الممكنة على المفارقة الدرامية ، لكن في واقع الحَال تكون جميع الأنواع الأخرى امتداداً وتعميقاً لهذا النوع .

تعتمد الكوميديا في الغالب على حالات من الخطأ وسوء الفهم هي في نطاق البشري والممكن ، أخطاء قد نكون « نحن » ارتكبناها ؛ ويكون تعاطفنا البشري مع الشخصيات مما يمنع تسليتنا أن تكون محض حيادية أو قاسية . لذلك لا يستطيع امرؤ أن يستوعب كامل النكهة في كوميديا (گولدسمث) اذا لم يكن بمقدوره تصور مدى شعوره بالحماقة لو أنه ارتكب الغلطة نفسها . ومن ناحية أخرى يكون الافراط بمثل ذلك الشعور مما يفسد المتعة بشكل آخر ؛ فصغار الأطفال يغلب أن ينزعجوا من مسرحيات تسلّي ذويهم ، لأنهم يتعاطفون أعمق مما يجب مع مصير شخصية بعينها . تختلف أنواع الكوميديا في ما تحدثه من أنواع التوازن بين التعاطف والحياد ، كما يتعمد بعض الدراميين إخفاء استجابة التعاطف قدر الامكان . وهنا يتبادر الى الذهن اسم (بن جونسن) بين الدراميين القدامى ، كما ينتمي الى هذا الصنف كثير مما يدعى الكوميديا « السوداء » و « مسرح اللامعقول » في المسرح الحديث . لقد حاول (برتولت بريخت) فعلا أن يُبعد التعاطف كلياً ، رغم أن موهبته الدرامية الفطرية قد منعته لحسن الحظ من النجاح في ذلك . لأن الدرامه لا توجد الا في نقطة تقع بين قطبين من التعاطف الكامل والحياد الكامل .

إن نكهة الوضع الكاملة في « تتنازل لتقهر » تصدر عن جهل (مارلو) الشاب و (مستر هاردكاسل) في آنٍ معاً . لكن ثمة

نوعاً آخر من المفارقة تصدر من مشاركتنا او مشاطرتنا المعرفة مع أحد الشخصيات على حساب الآخرين . ويغلب أن يكون ذلك في حالة تلك الشخصية « المألوفة » في الكوميديا ، المحتال البارع ذي المكائد . ويكون السؤال أحياناً ، كيف نستطيع ، نحن الجمهور ، أن نجد متعة في سلوك نسارع في شجبه بحكم مقاييسنا المعتادة . إن الاستشباه[1] الدرامي لا يكون كله متعاطفا كما سبق بيانه . فنحن نتعاطف بالطبع مع العشاق في الكوميديا الرومانسية ؛ ولكن ليس من يقول إننا « نتعاطف » مع المحتالين ممن لا خلاق لهم عند (بن جونسن) وغيره من الدراميين في اوائل القرن السابع عشر ، بل إننا نتساق معهم الى مشاطرة معرفة مشتركة ، فنغدو ، بمعنى بعينه ، شركاء لهم ، على قدر ما يكبت الدرامي فينا أي ميل للتعاطف مع المغفّلين . (وقد يقارن ذلك بالارتياح الذي يحسّه المرء عندما « يُطلع على » نكتة تمارس ضد شخص قد خسر تعاطفنا ، ولا شك أن علماء النفس لديهم تفسير لهذا الارتياح غير المؤذي ، الذي يصدر عن دوافع عدوانية) .

تشيع مفارقة المشاطرة هذه في الدرامه في عصر اليزابيث واوائل القرن السابع عشر ، وتتم في الكوميديا الشكسپيرية بوساطة التنكّر والتخفّي . وثمة مثال بارز بشكل خاص في مسرحية **كما تهواه** . (روزالند) تحب (اورلاندو) ، وهو يحبها ، ولكنهما إذ يلتقيان في غابة (آردن) تتنكر (روزالند) بزي

صبي . وإذا سألنا لماذا لا تكشف عن هويتها في الحال يكون الجواب إن المرء لا يسأل هذا النوع من السؤال عن هذا النوع من المسرحية . ولكن ثمة ما هو اكثر من ذلك ، فثمة نوع من الارتياح يقدمه الوضع الى الفتاة ، مثل لذة الاستماع الى حبيبها يعترف بحبه الى « شخص ثالث » . ويمكن لها أن « تكون » ذلك الشخص الثالث ، فتهيل الازدراء على اعتراضاته ، وتسمعها تتضاعف ازاء ذلك الازدراء :

اورلاندو : أيها الشاب الجميل ، ليتني أستطيع حملك على التصديق انني أعشق .

روزالند : أنا أصدّق ! لك أن تجعل تلك التي تحبها تصدّق ؛ وأراهن أنها أبرع من أن تعترف أنها تصدّق . هذه واحدة من النقاط التي ما تزال النساء تكذّب ضمائرهن فيها . ولكن ، أصدقني القول ، هل أنت الذي يعلّق على الأشجار تلك الأشعار التي تبالغ في مدح (روزالند) ؟

اورلاندو : أقسم لك ، أيها الشاب ، بيد (روزالند) النقية ، أنني هو ، أنني ذلك التعيس .

روزالند : ولكن هل أنت على هذه الدرجة من العشق الذي تعبّر عنه أشعارك ؟

اورلاندو : لا الشعر ولا العقل يستطيع التعبير عن ذلك .

روزالند : ما العشق الا جنون ؛ وصدّقني إنه يستحق بيتاً
مظلماً وسوطاً مثلما يستحق المجانين ؛ والسبب أنهم لا
يعاقبون هكذا فيشفون أن الجنون قد غدا من الشيوع
بحيث صار السوّاطون عاشقين كذلك .

(الفصل الاول ، المشهد الثاني)

في هذه النقطة من المشهد تكاد (روزالند) أن تتفق مع الجمهور في تأمل لا معقولية العشق ؛ لكن الكلام الختامي يذكّرنا أن « سوّاط » الحب العاشق هذا يشكل قسماً من الفعل إضافة الى كونه فرداً من الجمهور ، وبأننا ، نحن الجمهور ، بحكم شراكتنا الانسانية ، قد أُدخلنا في « جنون » العشق . ولا يكون تظاهر الفتاة أنها مراقب محايد الا لعبة مثيرة ، ولا يغدو بوسعنا إدراك مغزى اللعبة الا اذا تذكرنا أن الفتاة تعشق الرجل الذي تخاطب . ويكون للوضع المعقد أثر « الظّرف » في الشعر الماوراطبيعي .

٢

لقد تحدثتُ عن السرور والابتهاج الذي نصيبه من المفارقة في الكوميديا ، السرور الذي نصيب من معرفتنا أو فهمنا أكثر من « أشخاص المسرحية » . ولكن ماذا عن المأساة ؟ لا يمكن أن يكون تقديرنا للمفارقة المأساوية مختلفاً تماماً ؛ إذ يقع الاختلاف في الذي نفهمه . من المتفق عليه

عموما أن المأساة تولّد شعوراً بالتوجّس ، إحساساً بمصير يختلف تماماً عن الحل السعيد في الكوميديا ، قد لا يكون من المبالغة أن ندعوه تنبؤاً . وهو ليس معرفة مسبقة بنتيجة . (عندما يُبلغ الشبح (هاملت) أنه قد اغتيل على يد (كلوديوس) يصيح (هاملت) : « يا لروحي المتنبِّئة !/عمي ! » وهو لا يعني بذلك أنه كان يشك في عمه خصوصا أنه الذي اغتال أباه ، بل قد يصح القول إن هذا الكشف « يناسب » الوضع) . والواقع أن الشكل المحدد الذي قد يتخذه التوجّس المأساوي أول الأمر يغلب أن يكون مضلِّلاً . في مسرحية **هاملت** لا تتحقق مخاوف (هوراشيو) ورفاقه وتبقى (الدولة) بالمعنى السياسي حسنة الادارة الى نهاية المسرحية ، ولا يتضح الا بشكل تدريجي مع تطور الفعل ، ذلك الشيء « المتعفن في دولة الدانمرك » . وكذلك الامر مع الساحرات الثلاث في مسرحية **ماكبث** ، فرغم أنهن نُذر الشر بشكل واضح ، فانهن لا يُشرن الى الشر الحقيقي في المسرحية ، الشر الكامن في القلب البشري ، بل إنهن بظهورهن بمظهر العرّافات العاديات في عرض مسرحي ، يقدّمن ما يشبه النقيض الكوميدي لذلك الشر. وعندما تستحضر (ليدي ماكبث) أرواح الشر فان ذلك يبعث من الرعب أكثر مما تفعله قائمة المحتويات لطبخة الساحرات ، مما يذكّر المرء بمسرحيات «گران گنيول» الرهيبة[٢] ، او ما تثيره حكاية زوجة البحار وثمار الكستناء[٣] . تكون التوجّسات التي

تثيرها الجوقة في مأساة إغريقية ، مثل **آگاممنون** ، غامضة ومضطربة . وإذا رجعنا الى ‹إبسن› في الفصل الأول من **البنّاء الأكبر** ، وجدنا ‹سولنس› يعبّر للدكتور ‹هيردل› عن خوفه من الشباب « يقرع بابه » في شخص الرسام الذي يعمل لديه ، ويطمح أن يستقل بعمل ينافس ‹سولنس› فيه . وفي الحال تقريباً ، تسمع طرقة على الباب ، وتدخل ‹هلده ڤانگل› وتقدم نفسها ؛ فيبادر الدكتور ‹هيردل› الى قلب المسألة الى نكتة .

هيردل: . . . ها قد أتيت بنبوءة فعلية يا مستر سولنس !
سولنس : كيف كان ذلك ؟

هيردل : لقد جاء الشباب (فعلاً) وطرق على بابك .

سولنس : (مبتهجاً) بلى ، لقد كان ذلك بشكل مختلف تماماً .

ومع ذلك يكون الشباب في شخص ‹هلده› ، وليس في شخص الرسام الشاب ، هو الذي يحطم ‹سولنس› .

بمثل هذا النوع من تناقضات المفارقة يتزايد وضوح التوجّسات في المأساة إذ يتطور الفعل ويتضح مغزاه . لأن الفعل هو التفتح التدريجي لمعنى الوضع الأصلي . ويصدق ذلك بشكل بارز على مأساة عظيمة مثل **الملك لير** ، حيث يكون كل كلام او فعل فيها مما يضيف الى معنى المشهدين

الافتتاحيين ، ويوضح ما كان في المنطوى . هذا التفتح التدريجي لطبيعة الوضع الحقيقة يشبه من بعض الوجوه ما هو معروف من تفسيرات عملية التحليل النفسي ، حيث تبدأ الأعراض (القلق مثلا) بالتوضّح التدريجي في سياق معناها الصحيح ، نتيجة عملية تشبه ما يحدث في الدرامه . فعندما يُقاد المريض الى نقطة يدرك فيها هذا المعنى ، يكون ما يعترف به نتيجة فعل كامل مقنع . . ويكون قد أوصل الى هذا الادراك بطريقة أشار بها (إدگار) بشكل تنبؤي في الأبيات الختامية من مسرحية الملك لير .

ننطق بما نحسّ ، لا بما يجب أن نقول .

٥

الشخصيّة والفكرة

١

إن الكتابة عن الشخصيات في الدرامه مستحيلة من دون الالتفات الى نوع الأسئلة حول فائدة هذا المفهوم ، مما صدر في هذا القرن ، وبخاصة من نقاد شكسبير . وقد يكون من المفيد هنا أن نورد فقرتين متعارضتين دليلاً على ذلك . .

لماذا تصرّف [إياكو] كما نراه يتصرّف في المسرحية ؟
ما الجواب على ذلك النداء من (عطيل) :

هل لكم ، رجوتكم ، أن تسألوا ذلك النصف
شيطان لماذا علّق روحي وجسدي بمثل تلك الشراك ؟

هذا السؤال (لماذا) هو (السؤال) حول (إياگو) مثلما يكون السؤال لماذا تأخر (هاملت) هو السؤال حول (هاملت) . ويرفض (إياگو) الاجابة ؛ ولكني سأغامر بالقول إنه ما (كان) يستطيع الاجابة اكثر مما كان بوسع

هاملت ان يقول لماذا تأخر . لكن شكسپير كان يعرف الجواب ، واذا كانت هذه الشخصيات مخلوقات عظيمة وليست أخطاء فاننا يجب أن نستطيع اكتشاف الجواب كذلك .

(أ . سي . برادلي **المأساة الشكسپيرية**
لندن ١٩٦٥ ص ١٨١)

وأخيراً بخصوص (الشخصية) . في المقالات الآتية يكون الاصطلاح مرفوضاً لأنه مشتبك دائماً بنقد زائف مثقل بالأخلاق . . . فهو دائماً يُدرج مفهومَ القصد ، وهو ما تتضمنه فلسفتنا الأخلاقية حقاً أو باطلاً . ومن هنا كذلك يتأتى ذلك البحث الدائم العقيم عن (دوافع) تكفي لتفسير أفعال (ماكبث) أو (إياگو) . . . وهكذا عندما يتبنّى الناقد الموقف الأخلاقي ، نجده عموما ، دون وعي منه ، يرفع موضوع اهتمامه من سياقه وينظر اليه كأنه حيٌّ فعلاً .

(ج . ولسن نايت **عجلة النار**
لندن ١٩٦٠ ، ص ٩ - ١١)

في مقال بعنوان « كم طفلاً كان عند ليدي ماكبث ؟ » (في كتاب استقصاءات طبعة پير گرين ١٩٦٤ ، ص ١٣ - ٥٠) يتابع (ل . سي . نايتس) دراسة شكسپير عن طريق تحليل

الشخصيات في مسرحياته كما وردت لدى عدد من نقاد القرن الثامن عشر :

> لا بد أن يحسّ القاريء بشيء في تكوين شخصيات شكسپير يجعلها مختلفة أساساً عن تلك التي يرسمها غيره من المؤلفين . . . ثمة نوع من الاكتمال والتماسك في شخوص شكسپير، يعطيها استقلالاً قدر ما يعطيها ارتباطاً . . . ولا يدهشنّ القاريء إذ أؤ كـد أن تلك الشخصيات عند شكسپير ، التي لا ترى الا جزئياً ، يمكن كذلك أن تكشف وتفهم في شكلها الكامل ؛ إذ يكون كل جزء منها في الواقع نسبياً ، ويتضمن كذلك سائر الأجزاء . إن ما يُحسّ به من صحة وصدق يصدر عن أسباب غير منظورة هو ما أحسبه أعلى مراتب التأليف الشعري . وإذا كانت شخصيات شكسبير «كلاً» بهذا الشكل، وأصيلة، في حين تكون عند جميع الكتّاب الآخرين تقريباً محض محاكاة، فقد يكون من المناسب أن نعدّهم كائنات تاريخية لا درامية؛ وعندما تستدعي الحاجة يمكن تفسير سلوكهم من «الكل» في الشخصية، من المباديء العامة، من الدوافع الكامنة، ومن السياسات غير المعلنة .
>
> (موريس مورگان « مقال عن الشخصية الدرامية عند سر جون فولستاف» ، ١٧٧٧)

إن ما يستدعي الاعجاب في هذا المقطع ذلك الوضوح المطلق حول ما يريد (مورگان) فعله . هذا كلام مضلِّل حتماً ، على المستوى العام ، لكننا نقدر أن نرى موضع الخطر في وضوح . تشبه طريقة (مورگان) طريقة الروائي التاريخي الذي يحاول إنارة ما حدث « فعلاً » (يقوم نص المسرحية مقام الدليل التاريخي) بتخيّل ما « كان يمكن » أن يحدث . لأن هذه طريقة محفوفة بامكانات التشويه والابتعاد ، هل لنا لذلك أن نقول إنها لا تستطيع ، بحكم طبيعتها ، أن تلقي ضوءاً كاشفاً على المسرحية كما تبدو لنا ؟ إن نوعية الخيال والذكاء لدى الناقد هي موضع البحث في الأخير ، لا « الطريقة » التي يتبع . ثمة مخاطر في كل (مُقتَرب) الى شكسبير ، يمكن أن يصبح « طريقة عمل » ، وتبقى المسألة موضع نقاش في حالات بعينها : كم تسبّب التزام الناقد بمقترب بعينه في تشويه تفسيره لأية مسرحية ؟ وينطبق ذلك أيضاً على الاهتمام بتكرر الصورة او (الموضوعات) كما يصدق على الانشغال بالشخصية .

والذي يمكن قوله باطمئنان إن في بعض الروايات ثمة بعض الشخصيات التي تمتلك ، حسب عبارة (مورگان) ، « نوعاً من الاكتمال والتماسك » مما يشجع التفسير النفسي ونوع التدخل الذي يشير به (مورگان) . وهذه ما يدعوها (إريك بنتلي) بالشخصيات « الغامضة » ، وذلك في مناقشة مثيرة حول الموضوع بأكمله .

ثمة شيء مهم حول الشخصيات « العظيمة » ـ مثل هاملت وفيدرا وفاوست ودون جوان . وهي تقف في هذا المجال على نقيض شديد ـ مثلا ـ من الأشخاص في المسرحية النفسية المعاصرة الذي « يُفسَّرون » بشكل كامل . ويكون الأثر الذي تتركه مثل هذه المسرحية المعاصرة أثراً عقلانياً ساذجاً : فإما أن يكون العقل قد فسّر كل شيء ، او أنه في سبيل ذلك ، وتكون مجموعة الشخصيات في أحسن الأحوال سلسلة من البراكين المنقرضة . وتنطوي الطبيعة المبهمة كذلك على مضمون كوني هو أن الحياة ليست غير ضوء ضئيل في وسط ظلمة شاسعة .

نحن شيء

كالذي تتكون منه الأحلام ، وحياتنا الضئيلة

محوطة بنومة .

هذه أبيات مألوفة الى درجة تنسينا أنها قد تكون ، أو يجب أن تكون ، النتيجة النهائية التي توصّل اليها أعظم المسرحيين عن موضوعاته الرئيسة : الكائنات البشرية . ما أصدق ما تنطبق هذه الكلمات ، في أية حال ، على الكائنات البشرية في مسرحيات وليم شكسپير ! ما أدقّها في تمثيل الحياة في المسرحيات ـ متوهجة في المركز ، متخافتة باتجاه الحواف

لتغدو من أسرار ما وراء الطبيعة . . .

إذا كان الغموض هدف العظمة الأخير في رسم الشخصيات المسرحية ، رأينا من جديد كم يسوء بنا ، نحن المشاهدون ، أن نطلب أو نتوقع من جميع الشخصيات أن تكون أنماطاً مجردة سالفة التحديد او أفراداً ملموسين بتحديد جديد . الشخصية الغامضة شخصية بتحديد مفتوح ـ ليس بشكل كامل ، والا لما كانت هناك شخصية على الاطلاق ، ولنزل الغموض الى مستوى الارتباك ، بل مفتوح كما تكون الدائرة مفتوحة عندما يرسم اكبر جزء من محيطها . وقد يقال إن هاملت مثال مقبول لمثل هذه الشخصية ، والا فما الذي كان يفعله هؤلاء النقاد بمحاولاتهم الأبدية لاعادة تحديد شخصية هاملت ؟ كانوا يكملون الدائرة التي تركها شكسپير مفتوحة . هذه ليست حماقة ، بل ربما هو ما أراده شكسپير . الحمقى هم اولئك النقاد الذين يحسبون أن الهندسي العظيم قد يترك دائرة مفتوحة بالمصادفة .

(المصدر المذكور ، ص ٦٨ ـ ٩)

إن ما يدعوه (بنتلي) باسم (الغموض) في شخصية درامية عظيمة هو عينه ما يدفع ناقداً مثل (برادلي) أن يسأل

لماذا ؟ لكن الأجوبة عن أسئلة من هذا النوع تتصل دوماً بسياق مفهومات علم النفس أو الأخلاق ، التي تحدد الناقد نفسه . قد يلقى بعض الضوء على المسرحية بفعل التفسيرات الفرويدية لمسرحية **هاملت** مثلا ، على قدر ما يوجه الناقد انتباهنا الى شيء في المسرحية قد نخطئه لولا ذلك . لكن ثمة اعتراضات على هذا المقترب : الأول ، أنه ينقلب بسهولة الى نوع من « الخلق البديل » ، حيث يبدو الناقد وكأنه يعيد من جديد كتابة المسرحية لتناسب نظام المفهومات لديه ؛ والثاني أنه يغدو عرضة لخطر تجاهل الوظيفة الشعرية ـ الدرامية للشخصيات ، والى حقيقة أن أغلب لغة المسرحية ، وهنا المفارقة ، تغدو إشارات الى ما خلف الشخصيات ، الى الفعل برمّته والى مغزاه .

وثمة اعتراض آخر يؤخذ على تحليل الشخصية ، يستند الى العرف الدرامي ، واللياقة ، والبناء . إن أغلب الشخصيات في أغلب المسرحيات لا تستحق في الواقع هذا النوع من الاهتمام . فعلم النفس ناتج عرضي من الدرامه ، وليس حياتها الحقيقية ، كما ان غلب الشخصيات « أنماط » في الأساس ، دوافعها واضحة من غير غموض . ونجد هذا على أبسط اشكاله في المسرحيات الاخلاقية [1] مثل كل **كل امرىء** . إذا سألنا مثلاً لماذا تنقلب شخصية (أملاك) على (كل امرىء) فان ذلك لا يعني السؤال عن تحليل دوافع (أملاك) . علينا أن نفهم

المكانة التي تحتلها الممتلكات في حياة الانسان . ولكن لأننا حيال درامه ، لا يكون الفهم من نوع عام او مجرد ـ لأن فيه خصوصية الحياة .

آملاك : عجباً ! أتحسب أني ملك يمينك ؟

كـل امرىء : كنت أحسبُ ذلك .

أملاك : كلا يا كل امريء ، أنا أقول لا .

لقد أُعرتُ لك فترة ؛

لقد ملكتني موسماً في نجاح .

وشرطي أن أقتل روح الانسان ؛

وإن أبقيت على روح ، أزهقت ألفاً .

أتحسب أني سوف أتبعك

من هذا العالم ؟ في الحق كلا .

كل امرىء : كنت أحسب غير ذلك .

أملاك : لذا فالملك لروحك سارق ،

لأنك عندما تموت ، هذا ديدني ،

أن أخدع آخر بمثل هذا الشكل

الذي خدعتك به ، واكون للكل تأنيب الروح .

هذا صوت الحقد المبتهج ، صوت بشري ، لا تجريد ، وفي رسم شخصيته بهذا الشكل نشير الى الشعور والموقف الذي تعبر عنه اللغة ، وهو ما يناسب دور (أملاك) في الفعل برمّته . و (أملاك) عبارة عن « نمط » ؛ وكلما أوغلنا في تاريخ الدرامه ،

من اغريقية ولاتينية ، و (كوميديا ديللارته)[٢] وما سبقتها ، نجد ذخيرة مشتركة من الأنماط التقليدية ، بعضها قد بقي على حاله تقريباً . فالعاشق الشاب ، والبخيل العجوز ، والزوج الغيور ، والخادم المحتال ، والجندي الصخّاب ، والحسناء الذاوية ، والموظف المتفيهق - كلها تشكل هذه الذخيرة المشتركة التي استقى منها أكابر الدراميين . وقد يشيع نمط في بعض الفترات ، مثل المنتقم في درامه أوائل القرن السابع عشر ، او الغندور في درامه عصر عودة الملكية / أواخر القرن السابع عشر / . وقد تُخلق بعض الأنماط الدرامية من تفسيرات نفسية واجتماعية سائدة مثل الابن المتعلق بأمه في الدرامه المعاصرة ، او « المتمرّد بلا قضية » ، رغم أن هذه ليست من الجدّة كما يبدو ؛ فالمتمرّد بلا قضية لا يختلف كثيراً عن « المتبرّم » في درامه أوائل القرن السابع عشر ، سوى أنه يرتدي (الجينز الأزرق) .

وقد توصف الشخصيات المألوفة هذه بالطبع على أنها (كليشيهات) درامية ، على النقيض من تلك الشخصيات التي تتميز بفردية لا تنكر . من المؤكد أننا نتذكر بوضوح خاص لا الأصناف او الأنماط بل الأفراد ، ومع ذلك نجد أن هؤلاء (الأفراد) يغلب أن يكونوا تنويعات على النمط الأساس ، فنتساءل من أين ينبع هذا الشعور بالفردية . ما معنى خلق الشخصية ؟ .

قد يسارع المرء فيقول مهما يكن ذلك فانه ليس بالأمر الصعب جداً . إذا تأملنا الشخصيات في أي مسلسل تلفزيوني ناجح ، والطريقة التي يستجيب بها الجمهور الى تقلّب أحوالهم كما لو كانوا أناساً حقيقيين ، يصبح من الواضح ، في إطار صحيح متميّز ، وبمساعدة بعض اللمسات الفردية في الكلام والملبس والأسلوب ، مما يساهم به الممثل او الممثلة ، أن النمط الدرامي قد يغدو أشبه بشخصية وطنية . ثمة الكثير من المسرحيات الضعيفة أنقذها ممثل بأن أضفى قوته وتفرّده على دور ضئيل عدم الحياة . لكن الحياة المهمة لأية شخصية درامية لا ترتبط بتمثيل بعينه ، أو بأي وجود مادي محدد . إنها توجد في لغة المسرحية ، وفي الأوضاع التي تخلقها تلك اللغة . إن تفرّد شخصية مثل (فولستاف) أو (پولونيوس) أو (مالڤوليو) يخلقه ما يوضع على لسانه من كلام ، وما يوضع على ألسنة من يتكلمون معه أو عنه . إنها نمطية تكسب فرادة من لغة تخلق الانطباع الذي ندعوه شخصية . تعود جذور (آرپاگون) كما صوّره موليير في مسرحيته **البخـيل** الى شخصية البخيل التقليدية ، والواقع أن المسرحية اقتباس عن كوميديا (پلاوتوس) اللاتينية (آلولاريا) / القِدر الصغيرة / . حتى ذلك المشهد العظيم (الفصل الرابع ، المشهد السابع) حيث يندب (آرپاگون) سرقة نقوده يستند الى مشهد مشابه عند (پلاوتوس) .
(تقارن **القِدر الذهب** ص ٣٧ في **القِدر الـذهب ومسرحيـات**

أخرى ، الترجمة الانگليزية ي . ف . ولتنك ، ينگوين ١٩٦٥) . حياة الشخصية من حياة اللغة .

اللص ! اللص ! السفّاك ! القاتل ! العدالة ، يا عدالة السماء ! لقد ضعتُ ، لقد قتلتُ ! لقد ذُبحتُ : لقد سُلبت نقودي ! من تراه يكون ؟ أين صار ؟ أين هو ؟ أين يختفي ؟ ماذا أفعل كي أجده ؟ أين أركض ؟ أين لا أركض ؟ أهو هناك ؟ أهو هنا ؟ من هذا ؟ قف ! (يمسك بذراعه هو) أرجع لي نقودي يا نذل ! . . . آه ! هذا أنا ! عقلي مضطرب ، لا أعرف أين أنا ، من أنا ، وماذا أفعل . وا أسفاه ، يا نقودي المسكينة ! يا صديقتي العزيزة ! لقد حرموني منكِ ، ولأنك ربّيتني ، فقد أضعت سندي ، وعزائي ، وفرحي : كل شيء قد زال مني ، ولم يعد لديّ ما أعمله في الدنيا . من دونكِ يستحيل عليّ العيش . إنها الحقيقة ، لا أقوى على اكثر ؛ إنني أموت ، لقد متُّ ، لقد قُبرتُ . . . ما تلك الضجة ؟ هل هو الذي سرقني ؟ ضراعةً ، إن كان لدى أحد شيء من أخبار الذي سرقني فليعطها لي . الا يختبيء هناك بينكم ؟ إنهم ينظرون إليّ جميعاً وينفجرون بالضحك . سوف ترون أن لهم يداً ، من دون شك ، في السرقة التي نزلت بي . أسرعوا يا مفتشين ، يا شرطة ، يا رؤساء ، يا قضاة ، يا

معذِّبين ، يا مشانق ، يا جلادين . سأشنقهم جميعاً ،
وإذا لم استعِد نقودي ، عندها سأشنق نفسي . . .

إن أشد أثر تخلّفه هذه القطعة يكون في طريقة تمثيلها حالة ذهنية بما فيها من عنف متشنّج في البداية ، وتفاقم هذيان ، عندما يطبق (آرپاگون) على ذراعه (وهي حقاً حالة من الابتهاج) ونبرات حرمان شاكية ، وأخيراً القوة التي يُقذف بها المرء في هذيان (آرپاگون) ، بحيث يكون في الوقت نفسه معه في لوعته وواحداً من الجمهور الذي يشكل في المسرح الهذيان نفسه ، إذ يضحك من سخف تألمه . لقد أُسبغ على النمط حياة فردية . إن اجتماع النمطي بالفردي هو ما يجعل هذا المشهد عظيماً مذكوراً .

من المفيد كذلك أن نلاحظ كيف يبيّن هذا المشهد ، إذ يدخلنا في مصاب (آرپاگون) ويجعلنا مشاهدين في الوقت نفسه ، التوتر بين (الداخلي) و (الخارجي) في الوضع ، مما يمتد إلى أية مناقشة حول الشخصية . ويمكن أن نجد مثالاً أكثر تعقيداً في الفصل الثالث من مسرحية (إبسن) بعنوان **جون گابرييل بوركمن** ، عندما تنهال المطالب على (إيرهارت بوركمن) من عمته وأمه وأبيه . وإذ يتوسل إليه كل منهم ، تتفق لحظة مع وجهة النظر ، إذ نحس بقوة الطلب . وفي الوقت نفسه نتراجع لنحكم على الوضع وعلى الأنانية التي يطلب بها كل من

الثلاثة أن يكون الرجل امتداداً لذواتهم . إن كل ما نقوله عن أي من هؤلاء الثلاثة ، بوصفه شخصية ، يكون نتيجة التوتّر بين الاستشباه والحكم . وتكتمل معرفتنا بالوضع جميعاً بدخول (مسزويلتن) لتؤكد شكوكنا (وقد جرى التحضير لهذا الكشف في المشاهد السابقة) أن (إيرهارت) قد أتم اختياره . هذه اللمسة الأخيرة ، إدراك الثلاثة أن (إيرهارت) ليس حر التصرف كما كانوا يحسبون ، تعيدنا من جديد إلى شعورهم بالوضع ، وتسبغ عليهم درجة أخرى من الاشفاق .

٢

إن هذا التوتر بين داخل الوضع وخارجه يكون ، بالطبع مما يولّد المفارقة ، وكثير من خلق الشخصية عند الدرامي ينطوي على مفارقة . إن تقديم الشخصية في أوضاع مختلفة ، تعرض أوجهاً مختلفة منها ، يجعلنا نكوّن الانطباع عن كلٍّ معقّد . إن (إياگو) الذي نسمعه ينصح (رودريگو) هو الشخص نفسه الذي يمازح (ديزدمونه) و (اميليا) ، ويخدع (عطيل) . إن الدرامي لا يفسّر شخصياته ـ فهو يترك الجمهور يستخرج معنى مما يقولون ويفعلون ، وقد يفهم أفراد شتى معاني شتى من الشخصية الواحدة . يرى (برادلي) أن (إياگو) محيِّر في تعقيده ، فيقدمه في تفسيره كمن يغتصب مركز الأهمية في المسرحية من (عطيل) ، ويرى (ف. ر. ليڤز) من جهة أخرى « أننا لا نجد

صعوبة في فهمه كما يراد لنا أن نفهمه ؛ وأننا (في القراءة على أية حال ، وإلا فتلك مشكلة الممثل) لا نسأل كيف يمكن للمظهر أن يُفصل عن الحقيقة بمثل هذا النجاح » . ومن دون مواصلة النقاش حول (إياگو) ، قد يقول المرء بشكل عابر إنه ليس من غير المحتمل ، عند وجود تقطّعات في الشخصية يمكن أن تثير مصاعب للممثل ، أنها قد تثير مصاعب للقارىء كذلك ، وإذا صحّ ما يقوله (دكتور ليڤز) عن (إياگو) فإن الدور يجب ألا يثير مصاعب غير عادية في التمثيل . (وإذا كان لرأيي من قيمة فأنا لا أحسب ذلك الدور يثير أية مصاعب) .

يختلف الممثلون كثيراً بالطبع في أداء الأدوار العظيمة ، لأنهم يختلفون في فهم الشخصية ، كما يكون أيضاً أحسن الممثلين محدوداً بمدى ما يستطيع تمثيله من إمكانيات . لا يستطيع أي ممثل فرد إظهار كل ما وضعه شكسپير في (لير) أو (هاملت) أو (فولستاف) ، كما لا يستطيع أي عازف پيانو فرد إظهار كل ما وضعه (بيتهوڤن) في ما ألّف من (سوناتات) . ليس ثمة ما يدعى أداءاً جامعاً مانعاً لأي عمل عظيم ، لكن ذلك لا يعني أن ليس ثمة مستويات يقاس بها الأداء . إن تمثيل (عطيل) خانعاً و (هاملت) صخّاباً منطلقاً و (فولستاف) كئيباً قد يظهر إحدى الصفات الشخصية فيهم ، لكن ذلك يكون على حساب تزييف الكل . والذي يغدو مزيّفاً ليس الشخصية وحدها ، بل الفعل برمّته ، الأمر الذي يعود غير مفهوم . .

إن خلق الشخصية بما ينطوي على المفارقة أمر يسهل تصويره . ثمة مثال واضح عند ‹إبسن› في مسرحية **البطة البرّية** ، حيث نجد ‹يالمار إيكدال› في الفصل الأول في حفلة معكّر المزاج قلقاً اجتماعياً .

الضيف البدين : ألا ترى ، يا ‹مستر ڤيرله› أن ‹التوكاي› يمكن أن يعد شراباً صحياً نسبياً ؟

ڤيرله : أضمن ذلك عن ‹التوكاي› الذي شربته اليوم
على أية حال ؛ هذه واحدة من أفضل السنوات .
وقد أدركتَ ذلك بنفسك ، أنا واثق من ذلك .

الضيف البدين : أجل ، كان الموسم في غاية الجودة .

يالمار : هل ثمة اختلاف بين السنوات ؟

الضيف البدين : والله عال !

ڤيرله : حتماً ليس من المفيد أن يقدم «لك» شراب نبيل .

الضيف الخفيف الشعر : قضية أنواع ‹التوكاي› مثل قضية أنواع الصور يا ‹مستر إيكدال› . الشمس ضرورية . صحيح ، أليس كذلك ؟

يالمار : أجل ، فالضوء فعلاً يلعب دوره .

مسز سوربي : فالمسألة إذن تشبه ما تفعلون أنتم في البلاط .
أنتم تحبون المكان المشمس كذلك ، هذا ما سمعت .

وفي الفصل الثاني بعد ذلك يخبر (يالمار) أسرته عن تلك المحادثة ودوره فيها .

يالمار: . . . وبعد ذلك اختلفنا قليلاً حول (التوكاي) .

إيكدال: (توكاي) ، صحيح ؟ تلك خمرة عظيمة .

يالمار : يمكن أن «تكون» . لكن ، كما تعلم ، ليست جميع الكروم متساوية في الجودة ؛ ذلك يعتمد على ما تحصله الأعناب من ضوء الشمس .

جينا: يالمار ، أنت تعرف كل شيء تماماً .

إيكدال: وهل كان ذلك ما أرادوا الجدال حوله ؟

يالمار : لقد حاولوا . ولكن قيل لهم إن ذلك يشبه حالة موظفي البلاط . وليست الكروم جميعاً على المستوى نفسه من الجودة كذلك ـ هكذا قيل لهم .

جينا : ما أغرب الأشياء التي تخطر ببالك .

ايكدال : ها ـ ها ؟ ثم حوّلوا ذلك كله إلى دخان ونفثوه !

يالمار: أجل ، وفي الحال .

هذا التقابل الساخر كوميدي ، لكنه ليس كذلك وحسب . إذ ليس القصد في فضح (يالمار) إلا جزئياً ، لأن الصيغة التي روى بها المحادثة ، التي قدمت أمام أسرة مستعدة سلفاً لتراه يحتل دوراً مرموقاً ، هي صيغة قد بدأ هو بتصديقها . إن تحريفه ليس عملاً مقصوداً من منافق ، بل من ضرورات حياته واحترامه لنفسه ، ويكون الجميع في أسرته لواحق له . إذا

أخفقنا في إدراك ميل بشري مألوف ، وما فيه من إشفاق ، أخطأنا مقصد (إبسن) في هذا المجال . هذه كوميديا رحيمة ، مثال على التوازن بين التعاطف والانسحاب ، مما تخلقه المفارقة الدرامية . ثمة تعاطف أقل من ذلك ، من دون شك ، في تصوير (أورگون) عند (موليير) عندما يخبرنا عن الدروس التي تعلمها من (تارتوف) (الفصل الأول ـ المشهد الخامس) :

أجل ، أصبحتُ مختلفاً تماماً بفضل هدايته ؛
يعلّمني ألا أكون ولوعاً بشيء ؛
يستلّ نفسي من كل الصداقات ؛
قد أرى موت أخي وأطفالي وأمي وزوجتي
ولا أحفل بشيء من هذا كله .

تنشأ المفارقة هنا ، بالطبع ، من الحماس المفتون الذي تنطق به الأبيات (وهي تقليد هازل لأمري (لا يحفل بالحياة الدنيا)) ومن اللاانسانية الصرف التي تنطوي عليها ؛ فنحن لا « نعلم » أكثر مما يعلم المتكلم ، لكننا نفهم ما يقول بصورة أوضح مما يفهم هو . ونحن لسنا منسلّين تماماً ، لأن ثمة نوعاً من الاشفاق في اعتزاز (أورگون) الساذج بالدرس الذي تعلّم . لكننا قد لا نتعاطف بهذا المعنى مع (ڤولپونه) ، في مسرحية (بن جونسن) ، وهو يخاطب الذهب :

صباح الخير يا نهار ؛ وبعده ، يا ذهبي !

إفتح المعبد ، كي أرى قديسي .
تحيةً يا روح العالم ، ويا روحي ! أكثر سعادة
من الأرض المزدحمة إذ ترى شمساً طال انتظارها
تطل من بين قرني الحمَل في برجه السماوي
أنا ، إذ أرى بريقكَ يطفىء بريقها
ذلك القابع هنا ، بين كنوزي الأخرى ،
يبدو كمشعل في الليل أو كالنهار
انسلخ عن وجه الغمر ، عندما هرب الظلام
إلى القرار . ألا يا ابن إله الشمس ،
بل يا أكثر بريقاً من أبيك ، دعني أقبّلك
بخشوع ، وكلَّ نفيس
من الكنز المقدس في هذه الغرفة المباركة .
لقد أحسن حكماء الشعر ، إذ باسمك المجيد
سمّوا العصر الذي حسبوه الأفضل ؛
لأنك افضل الأشياء ، تفوق كثيراً
كل ضروب الفرح في الذرية والأهل والصحاب ،
أو أي حلم يقظة على وجه الأرض :
وعندما أسبغوا سيماءك على ربة الحسن
كان يجب أن تكسبها عشرين ألف إله حب ؛
تلك هي محاسنك وما نحب .

(الفصل ١ ، المشهد ١)

إن ما يستحوذ علينا هو الفصاحة والحماس ، التركيز وغنى العبارة ـ أي أن استجابتنا إيجابية ، فيستدرجنا (ڤولپونه) معه . ولكن في الوقت نفسه تعمل اللغة باتجاه آخر ، عكس (ڤولپونه) إذ تخلق مقاومة نقدية بوجه السحر الغني من خياله . يكون الاحتفال على حساب كل شيء خلاق حقاً (الشمس ، الإله الخالق المخلّص ، التقي ، الحب الطبيعي والجسدي) ويكون الخطاب في الواقع تجديفاً مستمراً ضد الحياة . ولذا تستهوينا رؤية (ڤولپونه) وتنفّرنا في الوقت نفسه ، وهو موقف ملتبس يدوم خلال المسرحية لأنه يقدم في إطار عالم فيه من الفظاعة ما في خيال (ڤولپونه) ، لكنه أقل روعة . في هذا الخطاب الافتتاحي يخبرنا (ڤولپونه) بأكثر مما يعرف لأنه غير واعٍ بما تنطوي عليه لغته من حكم عليه .

كانت الأمثلة السابقة كلها شخصيات كبيرة . لكن (فيلو) في مسرحية **أنطوني وكليوپاترة** لا يكاد يكون شخصية ، لأنه لا يشترك في الفعل . غير أنه عند تقديم الأبيات الثلاثة عشر الأولى في المسرحية يقيم الوضع الأول بطريقة تنم عن توترات المفارقة التي تصدر عن الفعل . ثم ينطق بثلاثة أبيات أخرى في آخر المشهد ، ليغيب عن المسرحية بعد ذلك . يكون من المضلِّل أن نقول ببساطة إنه ليس بشخصية بل نوعاً من الجوقة أو المقدمة ـ لأن ماهيته كإنسان تقرر ما يرى وما يقول :

لا ، إن هذا الخَرَقَ من قائدنا

يطفح عن الكيل . عيناه اللمّاحتان اللتان
على حشود الحرب وكراديسها
كانتا تتوهجان كإله حرب مصفّح ، قد استدارت
وظيفة البصر منهما وانقلبت تحنو
على جبهة كالحة . قلبُه الآمر ،
الذي كان في الطِّعان والحرب الضروس يمزق
عن صدره قيود الأحزمة ، تخلّى عن كل صلابة
وانقلب منفاخاً ومروحة
تبّرد من غجرية شبقا . انظر إنهما قادمان !
أنعم النظر ، ولسوف ترى فيه
عماد العالم المثلث وقد انقلب
الى خدين بغيّ . انظر لترى .

في هذه الأبيات نسمع صوتاً أصيلاً سيكون حاسماً في الفعل ـ صوت روما . نسمعه مرّةً ومرّة ، من ‹قيصر› بالدرجة الاولى ، وأحياناً من ‹أنطونيو› ايضاً عندما ينظر الى نفسه بعينين رومانيتين :

يجب أن أنفصل عن هذه المليكة الفاتنة
والا أضعتُ نفسي في خَرَق .

إنه صوت ينطوي على يقين وثقة بالحكم الاخلاقي ، مفرط الحدة في رفض الضعف (خرق ـ شبق ـ بغي) ويميل

الى استقامة نفس تجافي الخيال . وهو في الوقت نفسه صوت يعبّر عن إعجاب بفضائل (أنطونيو) في الحرب مما يجعله شخصاً لامعاً حتى في عيون روما . يتأمل (فيلو) في تحوّل يحزنه ، ورغم أن ثمة ما يشبه عبارات اللوم في الطريقة التي يسترعي انتباهنا فيها الى المشهد أمامنا ، ثمة كذلك شعور أعمق ينبع من « انظر لترى » . وقد يذكّرنا ذلك بعبارة مشهورة من « المراثي » : « تطلعوا وانظروا إن كان حزن مثل حزني » (من المفيد مقارنة الصوت الروماني الصادر عن (فيلو) مع أقوال مشابهة تصدر عن (قيصر) ، تفوقها في الرنة الخطابية وتقصّر عنها في الصدق) .

هذا إذن ما يقوله (فيلو) ليعبّر عن نوع الرجال الذي هو منهم ـ وهذا أقصى ما يوصلنا اليه الاهتمام اليسير بالشخصية . ولكن إذا كنا ندرك قوة المفارقة الكاملة في اللغة فان الخطاب يعبّر عن اكثر من ذلك ؛ فهو ينطوي على القيم الجدّية المتصارعة في المزاج المصري الذي يبدو أن (أنطونيو) قد خضع له . الصورة الأولى « يطفح عن الكيل » غامضة : رغم أنها في سياق القيم الرومانية تفيد الاسراف المفرط ، الارتخاء او العوز لضبط النفس ، فهي تحمل معاني مختلفة تماماً تفيد الخصب (كما في « قرن الوفرة »)[٣] والكرم الخلاق . خلال المسرحية ، تكون روح العالم المصري ، ممثلة في شخص (كليوپاتره) ، مرتبطة بخصوبة مصر التي يحملها « النيل

الفائض » . وربما كان خيز ما يعبّر عن هذه الايحاءات بالوفر العميم بديهية (بليك) : « الحوض يضم : النبع يفيض » .

وتنطوي الصورة في الأبيات اللاحقة كذلك على معنى لا ندركه تماماً الا في ضوء الفعل . يكون التعبير عن فضائل المحارب بأوصاف معدنية « مصفّح ـ قيود الأحزمة ـ صلابة وهي كلمة توحي كذلك بالاعتدال / في النص الانگليزي /) والملاحظ أنه حتى في المعركة يمزق قلب (انطونيو) قيودَ الأحزمة ، وتكون الليونة غير المعدنية في كلمات مثل « استدار » و « انقلب » اضافة الى الايحاءات الجنسية في « منفاخاً ومروحة » (ولنقارن (اينوباربوس) اذ يصف زورق كلپوپاتره في المشهد الثاني من الفصل الثاني) مما يعطي انطباعاً قوياً عن رجل تعبّر حيويته عن نفسها في فضائل المحارب لكنها لا يمكن أن تكون حبيسة لها . يؤدي المقطع برمّته الى خلق الوضع ، بما فيه من توتر في عالمي المسرحية ، وقطباهما (قيصر) و (كلپوپاتره) ، الى جانب الاصطراع في دخيلة (أنطونيو) . وهذا يؤدي بنا كذلك ، لدى إعادة النظر ، الى إحساس كامل بشخص (أنطونيو) و « ساقاه تعبران المحيط » وبمأساة رجل حاول التعبير ، ضمن ذات موحَّدة ، عن خصائل انحدرت الى معارضة عنيدة في العالم الذي يعيش فيه .

٣

يمكن التفريق ، إذن ، بشكل عام لكنه مفيد ، بين لغة درامية تعبّر عن الشخصية ، ولغة تتخطاها بشكل أو آخر ، وتقرر طريقة استجابتنا للفعل بأكمله . مفهوم الشخصية ضروري ، ومحض التشكيك في ضرورته يبدو تافهاً في عين الممثل . وربَّ سائل يسأل كيف يستطيع المرء تمثيل دور من دون أن يكون على شيء من الوعي بالدور الذي يمثل ؟ إن السؤال الذي أثاره ‹موركان› في القرن الثامن عشر «هل كان ‹فولستاف› جباناً ؟» هو حتماً ليس عديم الصلة بممثل عليه أن يقوم بذلك الدور ، لأن السؤال يتخذ عنده صيغة ملحّة هي : « أية حركة أو إشارة أو تعبير يناسب النهاية في حادثة ‹گادسهل› في المشهد الثاني من الفصل الثاني من القسم الأول من مسرحية «هنري الرابع» ؟ لا يمكن التهرب من أسئلة من هذا النوع . ولكن لنتخيل أن ممثلاً بعينه قد قرّر كيف يؤدي هذه الحادثة بعينها . ونحن ، بوصفنا مشاهدين ، « قد » لا نبقى في شك حول طريقة حل بها الممثل المسألة ، ولكن ذلك غير مؤكد تماماً ، قد نقول للممثل ما يشبه : « تقول إنك قد قررت أن فولستاف جبان « فعلاً » ، لكن طريقة تمثيلك الدور لا تظهر ذلك » . وقد يقال ، بالطبع ، إننا نتهمه برداءة التمثيل ، لكن ذلك غير ضروري ، لأن تمثيله قد يبدو لنا متميز الجودة و « صحيحاً » . وقد نقول إن فكرته عن التصرف الجبان لا تتفق مع فكرتنا .

يغلب في مناقشة الشخصية أن نقع بسهولة في خطأ الظن أن كلمات مثل « جبان ـ بطل ـ وغد » وغيرها من كلمات القيمة مما نستعمل ، لها معنى ثابت محدد يمكن أن نشير إليه . والواقع أن كل ما لدينا في هذه الحالة بالذات وضع درامي خلقه شكسپير في كلمات . ولو قلنا إننا نتفق في طبيعة ذلك الوضع ، يبقى خلافنا في الواقع في ما نعنيه بكلمة الجبن ، ولو أننا عملياً قد نجد من المستحيل التفريق بين الاثنين : إذ لا يمكن الفصل بين الخلاف في الوضع والخلاف في معنى المفهومات التي نستخدم . تكون جميع المناقشات في الشخصية مناقشات في القيمة والكلمات التي نستخدمها للتعبير عن القيمة .

يُعنى الأدب بالمفهومات بطريقة تختلف عن الفلسفة اختلافاً تاماً . في الأدب يكون الاهتمام بالمفهومات قائماً على المفارقة بالدرجة الأولى ، لأن المفارقة طريقة تبين كيف يحتم تعقيد الخبرة ضرورة إعادة نظر مستمرة في لغة المفهومات لدينا ، لنقابلها مع طريقة وجود الأشياء أو إمكان وجودها ، هذا مثال يسير على مفارقة تستعمل بهذا الشكل :

> كان (ثيبولد) يعرف (دكتور سكِنَر) معرفة ضئيلة في كمبردج . لقد كان مشعلاً مضيئاً منيراً في كل موقع أشغله منذ طفولته فصاعداً . لقد كان عبقرياً عظيماً جداً . وكان الجميع يعرف ذلك ؛ كانوا يقولون ، في

الواقع ، إنه واحد من الناس القلائل الذين يمكن أن تطلق عليهم كلمة عبقري من دون مبالغة . ألم يحصل على ما لا أعرف عدده من منح جامعية في سنته الأولى ؟ ألم يكن بعد ذلك « المناظر الأقدم » و « حامل وسام الرئيس الأول » ، ولا أدري كم من الأشياء الأخرى إلى جانب ذلك ؟ ثم إنه كان خطيباً رائعاً حقاً ؛ في نادي المناظرات في « الاتحاد » كان من دون منازع ، وقد كان ، بالطبع ، رئيساً للنادي ؛ كانت شخصيته الخلقية ـ وهي نقطة ضعف عند أغلب العباقرة ـ لا غبار عليها أبداً ؛ كان من أول خصاله العظيمة الكثيرة ، وربما أشد بروزاً حتى من عبقريته ، ما يدعوه كتّاب السير « الجدية الطفولية الساذجة في شخصيته » وهي جديّة قد تلاحظ في الوقار الذي كان يتحدث به حتى عن التوافه . وقد لا يكون من الضروري القول إنه كان إلى جانب الأحرار في السياسة .

(صاموئيل بتلر : **طريق الجسد** ، الفصل ٢٧)

هنا تستدعي المفارقة الانتباه إلى الطريقة التي تستخدم بها كلمات مثل « عبقري ، عظيم » برخاوة تزيل عنها قيمتها ، فلا تغدو أكثر من علامة تسِم النجاح الدنيوي . وهي تفعل ذلك بإلحاح متكرر ونبرة متعالية باردة (توحي للذهن بكلمة

« استخفاف ») تنكر على موضوع المفارقة أي وجود مستقل . يتقلص ‹دكتور سكِنَر› إلى شخص نمطي مألوف ، رجل من قش ، دجّال في الواقع ، عندما يُستلّ من مسلكه أي معنى قد كان له . تقع هذه المفارقة التقليصية على أبعد ما يكون من المفارقة الدرامية ، إذ تعبّر عن أناويّة فيها أساساً من القناعة قدر ما في الموقف الذي تنتقده . وبينما تقود « هذه » المفارقة إلى إفقار الصورة ، تؤدي المفارقة الدرامية إلى إغنائها .

ثمة درجات لا حصر لها بين هذا النوع من المفارقة وما لدى شكسبير (التي يعبر كولردج عن جوهرها بأنه « ذهن لا يُحدّ ») . لنتأمل مثلاً هذه القصيدة من بليك في مجموعة « أغاني الخبرة » .

« الحب لا يسعى لإرضاء نفسه ،
ولا همّ له من أجل نفسه ،
بل يمنح راحته لأجل غيره ،
ويشيد نعيماً بوجه الجحيم » .
هكذا غنّت قبضةُ طين
وطئتها أقدام الماشية ،
لكن حصاة من الجدول
ترنّمت بهذه الألحان العذبة :

« الحب لا يسعى إلا لإرضاء نفسه ،

أن يـربط غيره إلى مسـرّتـه ،
يفـرح إذ يفقـد غيـره الـراحـة ،
ويشيـد جحيمـاً بـرغم النعيم » .

لا توجد مفارقة في النبرة هنا ؛ فصوت الشاعر غير شخصي على الاطلاق . تنشأ المفارقة من التجاور ، فلو وضعنا المقطع الأول والأخير على مستوى التعادل وصلنا إلى إدراك أن « الحب » ليس من البساطة كما تريدنا كلٌّ من الأغنيتين أن نحسب ، تبدأ القصيدة في وضوح صيغتين متعارضتين متبادلتين ، وتنتهي بالتعقيد المتناقض في الخبرة البشرية . فهي ليست قصيدة درامية ـ إذ ليس ثمة وضع أو فعل ـ لكن المقطع الثاني ينطوي على بذور الدرامه . والذي نحتاجه لقلبها إلى درامه هو تحويل الصوتين إلى شخصيتين تمثلان المعنى في الأغنيتين ، يواجهان بعضهما ويتحديانه في وضع ينمو الفعل منه .

تكون الدرامه الامتداد الأخير للمفارقة في الاستقصاء الخلاق للمفهومات . (ويجب أن يكون معروفاً أن ذلك لا يصدق إلا على نسبة صغيرة من الدرامه مما يمكن أن يعدّ في مجال الفن بشكل جاد) . قد يتحدث النقاد عن « مسرحية الأفكار » ولكن ليس من مسرحية تستحق الدراسة الجادة إذا « لم » تكن مسرحية أفكار . صحيح أن ثمة بعض المسرحيات

مما يضم كثيراً من النقاش والجدل ـ وكثير من مسرحيات (شو) يُمثّل لذلك بوضوح ـ لكن مثل هذه المسرحيات تبقى غير درامية حتى تبدأ الأفكار موضوع المناقشة بالنمو من حياة الفعل وإنارتها . ليست المسرحية مناظرة أو مناقشة ، كما أنها ليست «نسق صور» . وليست الشخصية غاية الدرامه ، بل شرطها الضروري .

٤

الشخصية الدرامية فكرة معقّدة . ولا تبدو الفكرة غريبة إذا تأملنا في أن ذلك يصدق أيضاً على شخصيات تاريخية مثل ناپليون ، الملكة ڤكتوريا ، ستالين أو هتلر . كيف يختلف هؤلاء ، في مجال وعينا ، عن عطيل ، فيدرا ، جون گابرييل بوركمن أو ماكبث ؟ إنهم يختلفون أساساً في أن فهم الشخصية الدرامية ينطوي على فهم فعل واحد كامل مكتفٍ بنفسه ، لا يمكن أن يتبدل باكتشاف معلومات جديدة . ولنعد إلى (سوزان لانگر) التي تقول إن في الدرامه يكون كل شيء ذا معنى في حدود المسرحية ، ولا يكون أي شيء ذا معنى إذا لم يكن في حدود المسرحية . وثمة مثال بسيط لذلك : إن أية معلومات جديدة عن (كليوپاتره) في التاريخ لا يمكن أن تغيّر (كليوپاتره) كما نفهمها في مسرحية شكسپير .

تقوم (كليوپاتره) مقام فكرة : « مراوغةً كانت (كليوپاتره)

القاتلة بالنسبة إليه ، من أجلها خسر العالم ، وكان سعيداً بخسرانه » (دكتور جونسن في حديثه عن شكسبير) . لكن هذا يعبّر عن فكرة منهكة عن (كليوپاتره) كالتي نجدها في مسرحية (درايدن) بعنوان **كـل شيء من أجـل الحب ، أو ، العـالم مضـيّعاً** . ومع ذلك ، كان (دكتور جونسن) يرى أن بعض « الفنون الأنثوية » عند كليوپاتره شكسپير كانت « بالغة الضّعة » . من المؤسف أن نرى استجابة (جونسن) الحيوية لشكسپير تنال منها أفكار عن اللياقة في غير موضعها .

رأيتها مرة

تقفز أربعين خطوة في الشارع العام

تكون فكرة (إينوباربوس) عن (كليوپاتره) جزءاً من فكرتنا عنها ، فهو يجدها أعجوبة تنوّع ، دعابة كبرى وإزعاجاً لعيناً ، لكي نفهم وصفه الشهير لها في المشهد الثاني من الفصل الثاني علينا أن نستوعب الوضع بأكمله : جمهوره (مايسيناس) و (أگريپا) ، بشعور نصفه لوم ونصفه إعجاب ، مثل السادة من قرّاء صحف يوم الأحد ، استجابة (إينوباربوس) لجمهوره استجابة خبير بأمور الدنيا (« سأعطيهم شيئاً يجعل عيونهم تجحظ ») ، عشقه للانجاز البارع ، وفي القمة من ذلك كله ـ : إعجاب بها يصل حد العبادة . (إينوباربوس ، أنطونيو ، قيصر ، كارمايان ، وإيراس المهرج ، وكليوپاتره) نفسها ـ جميع هؤلاء

لديهم فكرتهم عن كليوپاتره ، وينتج من هذا كله ، خلال استجابتنا المشتركة ، فكرتنا نحن عنها ، وهي ما ندعوه فكرة شكسپير .

إن التماثل بين الشخصية والفكرة في الدرامه يجب أن يوضح بشيء من التفصيل ، وثمة مثال بسيط لذلك نسبياً في دور مفهوم «الشرف» في **هنري الرابع ـ القسم الأول** . وقد نبدأ بمقابلة ثلاث خطب يلقيها (هوتسپر) و (فولستاف) و (الأمير هال) :

هوتسپر : (الفصل الأول/المشهد الثالث)

وحق السماء ، ما هي إلا قفزة يسيرة
فألتقط الشرف الوضّاء من القمر الشاحب الوجه ؛
أو غطسة في غور اليمّ ،
حيث لا يلمس القاع مسبار ،
فأنتشل الشرف المغرَق من خصلات الشعر ؛
فيعود من ينقذها من هناك يتوشى
بمفاخرها من دون منافس .

فولستاف : (الفصل الخامس/المشهد الأول)

حسناً ، لا بأس ، الشرف يستحثني . أجل ، لكن ماذا لو أن الشرف يلفظني عندما أُقبِل ؟ كيف إذن ؟ هل يستطيع تجبير ساق ؟ كلا . أو ذراع ؟ كلا . أو الألم

من جرح ؟ كلا . الشرف لا دراية له بالطب إذن ؟ كلا . ما الشرف ؟ كلمة . ما تلك الكلمة ؟ الشرف . ما ذلك الشرف ؟ هواء . حساب مضبوط ! من يملكه ؟ ذاك الذي مات يوم الأربعاء . هل يحسّه ؟ كلا . هل يسمعه ؟ كلا . فهو لا يُحَسّ إذن ؟ نعم ، عند الموتى . ولكن ألن يعيش مع الأحياء ؟ كلا . لماذا ؟ لن تحتمله الفضيحة . لذلك لن يكون لي علاقة به . الشرف محض شاهد قبر . وهكذا ينتهي لديّ التسآل(٤) .

الأمير هال : (الفصل الثالث/المشهد الثاني)

لكل مجدٍ يزين خوذته ،
ليته كان بالأكداس ، وعلى رأسي
يضاعف معايبي ! لأن الوقت سيحين
يوم أجعل هذا الفتى الشمالي يقايض
جلائل أعماله بكل مثالبي .
ما «پرسي» إلا وكيلي ، يا سيدي الكريم ،
يجمّع الأعمال نيابة عني ؛
ولسوف أدعوه إلى حساب عسير
فيتنازل عن كل مجد ،
أجل ، حتى أبسط شرف ناله في حياته ،
أو أقتلِعَ من فؤاده الحساب .

ليست هذه الاقوال مساهمات في مناظرة ، لأن الشخصيات الثلاث ، أو أي اثنتين منهما ، لا يدخلان في « مناقشة » الشرف في أية نقطة من المسرحية ويكون كل قول استجابة الى وضع درامي بعينه . ومع ذلك تمثل الأقوال الثلاثة ثلاثة طرق مختلفة في فهم معنى « الشرف » ومنزلته في الحياة . ولا ينفصل ذلك الفهم عن نوع الانسان المتكلم ، أو طريقة كلامه وفعله في أجزاء أخرى من المسرحية ، أو عن الوضع الذي هو فيه عندما يقول هذه الكلمات نفسها . يُعبّر كلام (هوتسپر) عن اندفاعةٍ هوجاء تضايق رفاقه ، وتشير في وقت مبكر الى عدم صلاحيته للمشاركة في فعل التمرد . فهو سرعان ما يندفع مع مشاعره ، ويستثار بأناويّة فجّة تجعل البحث عن الشرف محض منافسة . وتبرز الفجاجة في مشاعر المراهقة الجنسية في تخيّله أن ينقذ من الغرق الشرف الذي يتخذ صورة أنثى بما لا يقبل الخطأ . ومع ذلك ، قد يرى المرء هذا كله في المقطع ويخطيء ما يبرز في مكان آخر من المسرحية ـ سحر الفتى ، براءة ونقاء الدافع (في حدود) والشجاعة الحقة . إن المسارعة في رفض مفهوم الشرف عند (هوتسپر) يعني التنكّر لهذه الصفات .

إن استجابتنا الأولى لمناجاة (فولستاف) قد تكون نوعاً من الارتياح ؛ فهي تقدم تخلّصاً بسيطاً مريحاً من الآلام والتوترات والمسؤوليات التي تنشأ من الفعل السياسي في المسرحية ، وقد

نحسّ بالسرور إزاء لمسة من الكلام المفهوم والأنسانية المفهومة . وفي الوقت نفسه لا يسعنا تجاهل الحدود الضيقة التي تفرضها مثل هذه النظرة للحياة على الامكانات البشرية ، والتي لا يمكن فصلها عن الأناويّة الخاصة عند (فولستاف) . هل حاجاتنا محدودة بالأمان الجسدي والراحة ؟ يتمسك (فولستاف) ببعض الأمور ، ولكن أليست حياة اللامسؤولية المحسوبة التي يعرضها في المسرحية ، برغم بهرج الراحة الأبدية ، هي خسيسة أساسا « لأنه » لا يقدر أن يرى فائدة من مفهوم الشرف ؟ إذا كان (فولستاف) على حق نزلت مشاغل سائر الشخصيات الى سخف : ولو صح ذلك لنزلت المسرحية برمّتها الى مستوى المسخرة .

قد تكون استجابتنا الأولى لكلام (هال) استجابة نقد . فهو يقدم تبرئة للذات متعرجة لأب غاضب خائب الأمل ، حيث يُنظر إلى الشرف كأنه بضاعة . (ولنلاحظ المصطلحات التجارية مثل : يقايض ، وكيل ، يجمّع ، حساب عسير ، يتنازل ـ الحساب . يقول (هال) بعبارة معاصرة إنه سيقدم عرضاً ليشتريِ بالجملة كل ما جمّع (هوتسپر) من أمجاد .) هذا الايحاء بالحساب والاقتصاد في الوسائل يناسب الى حد كبير شخصية (هال) في ما تبقى من المسرحية ، وهو في كثير من الوجوه شخصية أقل جاذبية من (هوتسپر) او (فولستاف) . لكنه أقل أناوية منهما ، فثمة ما يوحي بتفانٍ أصيل هنا ، تفانٍ من أجل

الواجب يتخطى الذات . إذا كان الشرف بضاعة للاستخدام ، فانها يجب أن تستخدم في قضية ضرورية ، وليس (هال) ممن يستطيع الانقياد لأهواء عاطفية كما هو ديدن (هوتسپر) او لأهواء جسدية كما يفعل (فولستاف) .

يمكن تخيل ثلاثة أنواع مختلفة من إخراج هنري الرابع - القسم الأول يخصص كل نوع للايحاء بأن واحداً من الشخصيات الثلاثة « محق » في رأيه في الشرف . من المؤكد أن المعلّقين الاكاديميين قد تعوّدوا أن ينحوا باللائمة على (هال) « ينظر [فولستاف] الى الشرف بواقعية تتعارض مع اللاواقعية المفرطة في كلام (هوتسپر) على الموضوع فتمكّن شكسپير من عرض الاعتدال البهيج في مفهوم الأمير هال (ليلي ب . كامبل : مسرحيات شكسبير التاريخية ص ٢٤٤) . قد يضطر المرء الى القول إن كلمة « واقعية » ليست مما يفيد كثيراً في هذا السياق ؛ فاذا كان (فولستاف) واقعياً ، هل يكون (هال) أقل واقعية ، واذا كان الأمر كذلك ، لماذا يُحمد له أن يكون أقل واقعية ؟ ما هو اللاواقعي في كلام (هوتسپر) ؟ ولماذا كان اعتدال (هال) بهيجاً بشكل خاص ؟ (والاعتدال كلمة يمكن أن تثير والده) . من الطبيعي أن ليس بمقدور أي وصف لعمل أدبي ناجح أن يكون على الدرجة نفسها من الدقة كالأصل ، ولدى النظر في الأعمال الدرامية ثمة خطر بعينه قد ينال من التوازن الحساس او الترابط الدقيق بين أجزاء العمل .

إذا حاولت أن تربط أي شيء بقيد في الرواية ، فان ذلك
قد يقتل الرواية ، أو أنها ستنهض بالقيد وتغيب معه .
الأخلاق في الرواية هي القلق المرتعش في الميزان .
عندما يضع الروائي إصبعه في الميزان ليرجّح التوازن
الى جانب أولاعه ، عند ذلك تكون اللاأخلاق .

(د . هـ لورنس : « الأخلاق والرواية »
في العنقاء ص ٥٢٨)

إن ما يَسِمه (لورنس) هنا بميسم اللااخلاق ، في دفاعه المضمَر عن الطبيعة الدرامية في الرواية ، هو تلك الخطيئة المحدقة بنقاد الدرامه ـ تخريب « القلق المرتعش في الميزان » ، تبسيط التعقيد الدقيق في الاستجابة . إذا قلنا إن من الواضح أن يتصرف سياسي تصرف الامير (هال) وليس تصرف (هوتسپر) او (فولستاف) نكون قد أشرنا الى طرق ممكنة من العيش والشعور والتفكير يجب أن ينكرها السياسي الناجح نفسه . وينطوي ذلك ، في السياق البشري ، على أرباح وخسائر : فقد نسأل أنفسنا الى أي حد يضع مفهوم الواجب عند (هال) قيوداً على اكتمال انسانيته ؟ إذا دخلنا خيالياً في فعل المسرحية بأكمله سمحنا لأسئلة من هذا النوع أن تبرز على مستوى اكثر عمقاً من المناظرة او النقاش .

وقد يكون من المفيد هنا أن ننظر فيما اضطر درامي

انگليزي معاصر أن يقوله حول نوع التشويش الذي يصدر عن النقاد . في مقدمة مسرحيته الممتعة **عيشة الخنازير (ثلاث مسرحيات ، پنگوين ، ١٩٧٦ ، ص ١٠١)** يقول «جون آردن» .

> عندما كتبت هذه المسرحية لم أكن أريد لها أن تكون وثيقة اجتماعية قدر ما أردت لها أن تكون دراسة طرق في الحياة مختلفة ، وضعتا في تماس شديد ، ففقدتا ما فيهما من فضائل خاصة بهما تحت ضغط التعصب وسوء الفهم . وبعبارة أخرى ، كنت اكثر اهتماماً بالبناء « الشعري » مني بالبناء « الصحفي » للمسرحية . ويبدو أن استقبال إخراج المسرحية في «رويال كورت» يدل على أنني أخطأت التقدير . فمن ناحية ، اتهمني اليسار بأنني كنت أهاجم دولة البحبوحة [٥] ، ومن ناحية أخرى « هتفوا » للمسرحية على أنها دفاع عن الفوضى ومجانبة الاخلاق . لذا أراني مضطراً لشرح موقفي . أنا لا أقف أبداً الى جانب «آل سوني» ولا الى جانب «آل جاكسن» . تحمل كلتا المجموعتين شعارات في السلوك متضاربة ، لكن النوعين من السلوك مقبولان في سياقهما الصحيح .

يبيّن هذا بشكل واضح كيف يقع ذهن الدرامي تحت

سيطرة الموقف لا الجدل . إن أي جدل يصدر عن المسرحية يجب أن يكون صورة تجريدية عنها ، وعملية التجريد تكون محفوفة باحتمالات سوء الفهم . لا تفتقر مسرحية «آردن» للأفكار ، لكنه يريد أن يُظهر كيف « تُعاش » الأفكار والمواقف . الشخصية « حياة » الدرامه ، كما عبّر عنها «بيرانديللو» .

. . . كل فعل (وكل فكرة يحتويها) به حاجة الى شخصية بشرية طليقة إذا أريد له أن يبدو أمامنا حيّاً يتنفس . إن به حاجة الى ما يقوم مقام شعوره المتحرّك ، بعبارة هيگل ـ بعبارة اخرى ، الى شخصيات .

(لويجي بيرانديللو : « الفعل منطوقاً » في كتاب **نظرية المسرح الحديث** تحرير إريك بنتلي ، پنگوين ، ١٩٦٨) .

٦

« العرض »
النَقد الحديث والدرامي

١

إذا نظرنا الى الدرامه بوصفها شكلاً أدبياً جاداً في أوروبا الغربية أدهشتنا على الفور قلّة وقِصَر تلك الفترات التاريخية في حياة أي شعب أو مجتمع يبدو أن الدرامه العظيمة كانت ممكنة فيه . كان امتداد الدرامه الانگليزية العظيمة في عصر شكسپير أقل من عمر الانسان ، كما كان الحال في المسرح الفرنسي الكلاسي . وقد ازدهرت الدرامه الاغريقية ثم اضمحلت في فترة مشابهة . باستثناء أمثلة فردية واضحة الندرة ، كانت الدرامه في أغلب العصور ، بالقياس الى الأدب المعاصر الجاد ، تافهة وزائفة ومملّة . ومع ذلك (وهذه حقيقة ملحوظة) كان الكتاب الكبار يلتفتون الى الشكل الدرامي بين حين وآخر . لقد كتب المسرحيات كل من دكتور جونسن ، وردزورث ، كولردج ، بايرن وشلي كما كان من بين آمال «كيتس» أن ينتج «بضعة مسرحيات جيدة» . وقد استهوى الشكل المسرحي كذلك أمثال

(تنيسن ، براوننك ، آرنولد ، هوپكنز وهاردي) مثلما استهوى (ييتس ، اليوت ، جويس ولورنس)، كانت نتائج هذه الفعاليات الدرامية كلها غير جذابة ، على النقيض من أشعار هؤلاء ورواياتهم ، ولا شك أن ثمة أسباباً اجتماعية وفنية معقدة وراء ذلك كله . ويبقى صحيحاً بشكل ملحوظ أن إمكانات الشكل المسرحي بقيت على قوتها في اجتذاب الكتّاب في أوقات لم تكن تحمل الكثير من بشائر النجاح . لقد شهد القرن الحالي تجدداً في الاهتمام بالدرامه الجادة ، يحمل مغزى كبيراً ، رغم كل ما يقال عن نوعية أغلب المسرحيات التي ظهرت فيه . وفي الوقت نفسه بدأت الدرامه القديمة تؤثر بشكل ملحوظ في الكتابة غير الدرامية وفي لغة النقد . كان التطور الحاسم في النقد الدرامي في الانكليزية أنه هجر الأسلوب الذي كان يتخذه أغلب النقاش حول الدرامه في شكل تعليقات على أرسطو أو (كما كانت العادة) في شكل تعليقات على تعليقات على أرسطو . فمنذ أيام (دكتور جونسن) أصبح السؤال الحاسم في النقد الجاد ليس ما قاله أرسطو ، بل ما فعله شكسپير ، وكان على الباحثين والنقاد أن ينتظروا حتى القرن الحالي كي يستطيعوا تناول أرسطو من جديد بروح مختلفة تماماً عما كان لدى المعلقين في عصر الانبعاث .

يشكل (كولردج) في هذا التطور أهمية كبرى ، تخرج عن نطاق كل ما أنجزه فعلاً في نقد شكسپير . تستمد روحية النقد

عند (كولردج) كثيراً من حيويتها من أمثلة مستقاة من شكسپير ، وليس من باب المصادفة أن واحداً من أفضل مقاطعه النقدية (الفصل الخامس عشر من **سيرة أدبية**) يقوم على مثال من شكسپير في استخدام اللغة ليفسّر ما قاله كولردج في الخيال في الفصل السابق :

هذه القوة . . . تكشف عن نفسها في التوازن او التوفيق بين الخصائص المتعارضة او المتنافرة : في الشبه مع الاختلاف ، في الشامل مع المحدد ، في الفكرة مع الصورة ، في الفردي مع المثال ، في الحس بالجدة والطراوة بمواجهة الأشياء القديمة المألوفة ، في قدر أكثر من المألوف من حالة المشاعر الى جانب قدر أكبر من المألوف من النظام ، في الحكم اليقظ دوماً وضبط النفس المستمر الى جانب الحماس والشعور العميق او العنيف . . .

نحن أمام ما يمكن أن يشكل بدايات وصف الاستخدام الدرامي للغة ، على الرغم مما نجد هنا من الميل الى التعميم ، وهو أكبر خطر يميز (كولردج) في تناوله . ويقترب (كولردج) أكثر من ذلك في تعليقاته المحددة على / قصيدة شكسپير / « ڤينوس وأدونيس » :

كما لو أن في تضاعيفها روحاً أسمى وأكثر بداهةً ،

وأشد وعياً ، حتى من الشخصيات أنفسها ، ليس بكل مظهر خارجي أو فعل ، بل بتدفقات الذهن في جميع أفكاره الرهيفة ومشاعره ، روحاً تضع كل شيء أمام نظرنا ؛ والشاعر في آناء ذلك لا يساهم في العواطف ، ولا يستثيره الا فرح لذيذ ، صدر عن حماس دافق من روحه إذ عرضت بهذا الوضوح ما كانت تعالجه بتلك الدقة وذلك العمق . وأحسب أني قد أستخلص من تلك الأشعار المبكرة ، أن الدافع العظيم الذي دفع بالشاعر نحو الدرامه ، كان يعمل في دَخيلته بشكل خفيّ . . .

ويواصل (كولردج) حديثه ليسترعي الانتباه الى

فعالية الانتباه الدائمة المطلوبة من القاريء ، بسبب الجريان السريع ، والتغير العاجل ، والطبيعة اللعوب في الأفكار والصور ؛ وفوق ذلك كله بسبب الاغراء و . . . « الترفّع » المطلق لأحاسيس الشاعر نفسها عن تلك الأحاسيس التي هو مصورها ومحللها في الوقت نفسه ؛ . . . في أشعار شكسبير تتصارع القوة الخلاقة مع الطاقة الذهنية في ما يشبه الاشتباك الحربي . . . وتمت المصالحة أخيراً في الدرامه . . .

قد تكفي هذه المقتطفات لتقيم الحجة على أن

الخصائص الدرامية عند شكسپير هي التي حركت أعمق الاستجابة عند (كولردج) الناقد . يشير هذا الفصل ، مع نتف عابرة أخرى ، الى تحليل اللغة الدرامية مما لا يستغرب أن (كولردج) قد قصّر عنه . وقد كان من شأن أغلب من جاء بعده تأكيد فردية الشخصيات عند شكسپير ، كما فعل (هازلت) الذي يغلب أن تكون استجابته الوضّاءة لمسرحيات شكسپير على شكل وصف مثير للخبرة ، يندر أن تتخلله قدرة على التحليل (ينظر الملحق د) .

كان (ماثيو آرنولد) من أكبر النقاد أثراً في العصر الڤكتوري ، لكن القليل مما يقوله عن شكسپير يكشف أضعف جوانبه . في (مقدمة) كتبها لمجموعته : **قصائد** عام ١٨٥٣ ، يجد المرء هذا المقطع المدهش ـ مدهش لأنه يصدر عن مثل هذا الذهن المتميّز :

> لقد قلت إن الذين قلدوا شكسپير قد حصروا اهتمامهم بموهبته العجيبة في التعبير ، فوجّهوا تقليدهم نحو هذه الموهبة ، مهملين جوانبه الاخرى في الابداع . إن هذه الجوانب ، هذه الابداعات الأساسية في الفن الشعري ، كانت ملك شكسپير من دون شك ـ فقد كان يملك الكثير منها الى حد عظيم ؛ لكن المرء قد يتساءل إذا لم يكن شكسپير نفسه أحياناً يطلق العنان لقدرته في

التعبير على حساب دور شعري أسمى . ويجب ألا ننسى أن شكسپير شاعر عظيم بسبب قدرته على تبيّن فعل ممتاز وادراكه بأحكام ، بسبب قوته في الاحساس الشديد بالوضع ، بسبب رؤية نفسه عن كثب في الشخصية ؛ لا بسبب موهبته في التعبير ، التي ربما قد تضلّله ، وقد تنحدر أحياناً الى ولع بغرابة التعبير ، الى هوس بالتصور ، يبدو أنه يجعل من المستحيل عليه أن يقول شيئاً بوضوح ، حتى عندما تحتّم ضرورة الفعل لغة على أوضحها ، أو يتطلب مستوى الشخصية لغة على أبسط وجه .

إن المقطع الكامل (وثمة الكثير من الوتيرة نفسها) بما فيه من تضاد متسرع بين الفعل والشخصية والوضع من جهة ، وبين التعبير من جهة أخرى ، ينم عن إخفاق ملحوظ في إدراك حقيقة أن قوة شكسپير في التعبير « الدرامي » هي الوسيلة التي تخلق الفعل والوضع والشخصية التي يدّعي (آرنولد) أنه يعجب بها . إن إخفاقاً عجيباً كهذا لا يمكن أن يوجد عند ناقد بارز ـ ويتساءل المرء ما الذي كان (آرنولد) سيقول عن (هوپكنز)[1] .

لكن (آرنولد) يُظهر ، في الأقل ، الى أي مدى قد أخطئت الامكانات التي تنطوي عليها بعض العبارات الموحية عند (كولردج) . و(كولردج) في أحسن أحواله يؤكد التوتّر الخلّاق « التوازن او التوافق بين الخصائص المتعارضة أو

المتنافرة » . وتكون نصيحة (آرنولد) للشاعر كما يأتي (ويتضح من السياق أنه يفكر بالشعر الدرامي الى جانب الشعر القصصي). :

وسيحسب نفسه محظوظاً إن استطاع أن يطرد من ذهنه
كل مشاعر التناقض والتهيج والجزع . . .

ويلاحظ أنه « لا » يقول التوازن او التوفيق بين التناقضات بل « طرد » تلك الاشياء . وليس ما يشير بصورة أوضح من هذا كم كانت غير درامية فكرة (آرنولد) عن اللغة الشعرية المناسبة ، مثلما كانت غير درامية فكرة (دكتور جونسن) .

٢

تكون الفكرة عند (دن) بمثابة خبرة ، فهي تطوّر حساسيته . عندما يكون ذهن الشاعر على أتم استعداد لعمله ، فانه دائماً يمزج الخبرات المتباينة ، في حين تكون خبرة الانسان العادي مضطربة ، غير منتظمة ومفتتة . فقد يقع هذا في الحب أو يقرأ (سپنوزا) ، وليس بين الخبرتين من علاقة تربطهما ببعضهما او بصوت الراقمة[٢] او رائحة الطبخ ؛ لكن هذه الخبرات في ذهن الشاعر تكون دائماً في حالة تشكيل كلّيّات جديدة .

(ت . س . اليوت « الشعراء الماوراطبيعيون »
في مقالات مجموعة)

إنني أقتطف هذا المقطع ، لا لأؤكد أصالة «اليوت» (رغم أن الكلام كان يملك قوة الأصالة يوم نشر) بل لأبيّن الطريقة التي يمكن أن يقال إنه وغيره من نقاد القرن العشرين قد تناولوا بها إيحاءات «كولردج» وطوّروا فيها . وقد يمكن للمرء كذلك أن يقتطف المقطع الشهير عن « الظرف » في القرن السابع عشر : « وهو ربما يتضمن ، بشكل مضمر في التعبير عن كل خبرة ، إدراكاً لأنواع أخرى ممكنة من الخبرة . . . » في مقالاته المهمة عن الشعر الماوراطبيعي ، كما في بضعة المقالات المبكرة عن الدرامه في عصر اليزابيث ، يكون التوكيد أساساً على اللغة الدرامية . في تأكيده على الصفة « اللاشخصية » تكون نظرية الشعر عند «اليوت» بمجملها درامية (اذا صح أنه كان يملك نظرية) . ولا غرابة أن يكون شعره ، في الاقل الى ما بعد « الأرض اليباب » ، متصفاً بخصائص درامية واضحة ؛ وتقدم قصيدة «جيرونشن» مثالاً ممتازاً لذلك .

ولم يكن «اليوت» ، بالطبع الوحيد ، في الربع الاول من هذا القرن في كتابة شعر بخصائص درامية واضحة . كان « ييتس » كذلك قد قرأ «دن» وكان التغير الكبير في حركة شعره نحو الصفة الدرامية . كما كتب «پاوند» كذلك في «المونولوك» الدرامي ، وقد جرّب الدارمه الشعرية «اسحق روزنبرك» ذلك الشاعر الذي كان يَعِد بالكثير قبل أن يقتل في الحرب العالمية الأولى . وقد نشر شعر «هوپكنز» بعد طول انتظار . لكن ما

يجب توكيده أن المصطلح النقدي الحديث كان استجابة للكتابة الابداعية المعاصرة ، وفي الوقت نفسه (ولا يمكن الفصل بين الأمرين في الواقع) استجابة جديدة الى خصائص في الأدب القديم ، كانت مهملة ، مزدراة او كان يُغضّ من قيمتها في أحسن الأحوال . لقد غدا التحول في الذوق ، وهذه طريقة ضعيفة في التعبير ، يجري مع استجابة جديدة الى شكسبير تنطوي على تقدير أفضل لتلك الخصائص في فنه مما لم تستطع إظهاره طريقة القرن التاسع عشر في تحليل الشخصية . . وكان نقد (اليوت) عاملاً حاسماً في هذا التحوّل ، لكن المضامين الكاملة فيه يمكن دراستها على أحسن وجه في أعمال ناقد لا شك أنه يقف بالنسبة الى عصرنا كما وقف (دكتور جونسن) بالنسبة الى عصره ، ألا وهو (دكتور ف . ر . ليفز) .

٣

كونه لا يمتلك حسّاً بالمسرح ، والأسوأ من ذلك أنه لا يستطيع عرض موضوعاته او استيعابها درامياً ـ تلك مسائل واضحة . . . إن جونسن ـ وهو بهذا يمثل عصره ـ لا يمتلك موهبة ولا قصداً أن يحصر في كلماتٍ خصائص في الشعور ذات مغزى يعرضها تتحدث عن نفسها ، أو مدركات ومشاعر يصدر مغزاها عن مجموع آثارها ، تترك أيضاً لتتحدث عن نفسها ؛ فهو يبدأ

بأفكار وافتراضات عامة يقوّيها بالنقاش والتعليق والتصوير . بسبب هذه الخصائص يكون شعره ، مثل ما استهواه من شعر غيره ، مما يصح القول فيه إنه يمتلك فضائل النثر الجيد . ويكون من المعقول أن نربط بين عادته اللادرامية المتجذّرة . . . وبين اهتمامه بالعدالة الشعرية[٣] ، واخفاقه في تبيين الطرق التي « تؤدي » الأعمال الفنية فيها أحكامها الخلقية .

(ف . ر . ليڤز ، « جونسن شاعراً »
المطلب المشترك)

لدى اقتطاف حكم (دكتور ليڤز) على (دكتور جونسن) بوصفه « قولاً مأثوراً » في النقد الحديث (وأنا واثق من ذلك) لا تغيب عني مفارقة بعينها . قليل من النقاد المحدثين قد عُني بالدرامه أقل من عناية (دكتور ليڤز) ؛ فهو لا يكاد يجد شيئاً يقوله عن الدرامه في التمثيل ، على النقيض من (ولسن نايت) ، إذ باستثناء مقالاته القليلة في شكسپير ، لا يجد المرء في أبحاثه المنشورة أية دراسة متكاملة عن مسرحية . لكن (دكتور ليڤز) ، اكثر من غيره من النقاد ، كان يؤكد بشكل مستمر الطبيعة الدرامية في ما يدعوه « الاستخدام الشعري ـ الخلاق للّغة » ، وذلك في مقال آخر عن (جونسن) بعنوان « جونسن وروحية القرن الثامن عشر » . كما أنه أشار باستحسان في مناسبات عدّة الى مقال (د . دبليو . هاردنك) في (روزنبرك) وبخاصة الى

المقطع الذي يناقش فيه (البروفسور هاردنك) استخدام اللغة عند (روزنبرك) مثالاً أسمى على الاستعمال الشعري أساساً .

عندما نتحدث عادة عن إيجاد كلمات للتعبير عن فكرة يبدو أننا نعني أن الفكرة لدينا قد قاربت أن تتخذ شكلاً نقيس به صلاحية أي تعبير ممكن يعنّ لنا ، ناظرين الى الكلمات على أنها في خدمة الفكرة . إن « تغليف الفكرة باللغة » ، مهما كان معنى ذلك في علم النفس ، يبدو استعارة مناسبة لوصف أغلب أنواع الكلام والكتابة . لكن ذلك مضلِّلٌ في شعر (روزنبرك) . وقد يقول المرء إنه ، شأن كثير من الشعراء الى حد معين ، قد جعل اللغة تتصل بالفكرة الأولية في مرحلة مبكرة من تطورها . فبدل أن تقلَّب الفكرة الطالعة قليلاً كي تناسب شكلا يقترب منها بصورة أكبر ، ثم توجد الكلمات من أجل « ذلك » ، يجعل (روزنبرك) الفكرة تقلِّب الكلمات منذ بدء ظهورها تقريباً . . . ويندر أن يصوّر (روزنبرك) أفكاره بالكتابة ، أو أنه لم يفعل ذلك قط ؛ فقد كان يبلغها من خلال الكتابة .

(د . دبليو . هاردنك « ميزات شعر اسحق روزنبرك »
في كتاب خبرة في كلمات لندن ، ١٩٦٣)

(يجب أن أبيّن في هذا الصدد أن تفريق (البروفسور هاردنك) مفيد يوحي بالكثير ، لكن لي تحفظات على طريقته في التعبير يبدو أن (دكتور ليفز) لا يشاركني فيها. لكني أورد المقطع هنا وثيقةً أساسيةً في هذه الحالة .) يبدو لي أن هذا المقطع يشير في اتجاه الدرامه ، لأن الدرامي إذ يبدأ بوضع ثم يعبّر عن نفسه خلال الشخصيات ، إنما يسمح للفكرة أن تحدد نفسها تدريجياً في وسط اللغة ، وإنما يسمح لها أن « تنمو » من دون أن يفرض قالباً عليها .

في تقديم أمثلة للممارسة النقدية عند (دكتور ليفز) وجدت من المفيد أن أقتطف من دراستين ظهرتا تحت عنوان « الحكم والتحليل : ملاحظات في تحليل الشعر » وذلك في مجلة (« سكروتني » / التمحيص / المجلد ١٢ ، ١٩٥٤) وأعيد نشرهما في كتاب **مختارات من مجلة سكروتني** (الأول ، ص ٢١١ ـ ٤٧) . هنا نجد التوكيد يقع دوماً على الخصوصية والعرض ، عندما يشير الى

> إخفاق (شلي) الملحوظ أن « يدرك » أي شيء ـ أن يعرض أي وضع ، أو أية خبرة ، في شكل شيء يقوم مستقلاً وفي حد ذاته .

يلاحظ المرء بشكل متكرر هذا التوكيد للوضع المعروض ، ولقابلية الشاعر أن يخلق باللغة شيئاً «مرئياً» اكثر منه محض عبارة

او تعبير عن شعور . وعندما يكون النظر الى العمل من وجهة نظر القارىء ، لا تكون الأهمية في محض « الفهم » بل تكون في الدخول الكامل في اللغة .

> لدى قراءة قصيدة ناجحة . . . يحس المرء كأنه كان يعيش ذلك الفعل بعينه ، او الوضع ، أو ذلك الجزء من الحياة .

إن الوضع ، بالمعنى الذي يستخدم الكلمة فيه (الدكتور ليفز) هنا ، يشبه الوضع الدرامي ، ومساهمة القارىء تشبه ما يفعله الجمهور لدى الدخول في حياة الشخصيات الدرامية . ومثلما يكون الوضع الدرامي ، كما حاولت وصفه ، مكوناً من توتّر معقّد ، يكون الوضع الذي تخلقه القصيدة ، حسب عبارة (الدكتور ليفز) كذلك .

> يبدو أن الاستعارة عموماً ـ الاستعارة الحيّة ـ تستمد حياتها من مثل هذا التعقيد الذي يكدّس في الذهن أو يجمّع انطباعات أو آثاراً متعارضة أو متباينة : حياة تنطوي على احتكاك وتوتر ـ وهو حسّ بالكبح ـ الى حد . ويسوق هذا التعميم الى آخر أوسع منه . عندما نقع في الشعر على مواضع ذات « صلابة » شديدة الوضوح ـ مواضع يكون للبيت الشعري فيها حياة وجسد بحيث لا نكاد نحس أننا نقرأ تشكيلات من

الكلمات ـ عندها قد نتوقع من التحليل أن يقدم لنا أمثلة بارزة حيث يوجد المتباين او المتعارض او المتناقض في آنٍ معاً ، يخلّف آثاراً معقدة .

هل يمكن لأي وصف للتجربة الأدبية أن يشير اكثر من هذا في اتجاه الدرامه ؟ الاحتكاك ، التوتر ، المتعارض او المتناقض ـ أليست هذه مكونات الدرامه ؟ وإذ يتحدث (دكتور ليڤز) عن مناسبات « لا نكاد نحس فيها أننا نقرأ تشكيلات من الكلمات » ألا يعترف ضمناً بالحس بحياة مستقلة تبعثه فينا شخصية درامية جذابة ؟

إن ما قاله (دكتور ليڤز) في « الظّرف » في شعر القرن السابع عشر كان يبدو لي دائماً وثيق الاتصال بالتجربة الدرامية :

> إن فعالية الذهن المفكر ، وطاقة الذكاء ، التي يتضمنها الأسلوب الماوراطبيعي ، تعني أن الشاعر عندما «يمتلك » خبرة شخصية ملحّة عليه أن يعالجها فانها تستدعي منه اهتماماً وتأملاً ـ ويعني ذلك نوعاً من التفريق او التمييز بين الخبرة وصاحبها .

إن التفريق ، إذ يتضمن الوجود المشترك لادراك كامل للخبرة او الولوج فيها الى جانب حكم غير متحيز عليها ، يقع ، كما حاولت تفسيره ، في الصميم من استجابتنا المعقدة للفعل الدرامي .

لم أحاول تقديم دراسة شاملة للمصطلح النقدي عند «دكتور ليفز» ، بل ما زدت في الواقع على تقديم بضع إشارات أرجو أن تكون موحية . كان بوسعي الاشارة الى أعمال نقاد آخرين لأظهر ، مثلا ، الأهمية التي تحتلها في النقد الحديث مفهومات مثل المفارقة والصفة اللاشخصية ، لكن علاقة هذه جميعاً بالدرامه تبدو واضحة بمحض إعطاء الاشارة . لكن النقاش قد يبدو أنه يميل نحو نوع من الادعاء المطلق للدرامه على أنها أبعد امتداد ممكن للمفارقة ، او لاستخدام اللغة بشكل مجازي او (شعري ـ خلاق) ، أو قد نقلب عبارة «ولتر پيتر» بشكل ساخر فنقول « يطمح الأدب جميعا الى حالة الدرامه »[٤] . لا شك أن مثل هذه الفكرة تبدو في المنطوى مما أحسبه التراث الأساس في النقد الانگليزي في هذا القرن . وقد يقال إن مثل هذه الفكرة تعتمد على بعض الميول النقدية التي تفضح كتّاباً لا يمتلكون باعاً في الخصائص الدرامية او الأشكال الأدبية التقليدية مثل الملحمة او الشعر الغنائي او الرثاء (وتقفز الى الذهن أسماء سپنسر ودرايدن وشلي وتنسن) . لا شك أن الأمر كذلك ، لأن المصطلح النقدي في أي وقت يعبّر عن الذوق السائد ، وهو ليس بالأمر الشخصي المحض ، بل جزء من المناخ الفكري الذي نعيشه . إن كل عمل جديد ذا أهمية ، أو أي عمل قديم مهمل ، يشكل تحدياً بوجه لغتنا النقدية ، يمكن أن يوضع بهذه العبارة : « هل تستطيع أن تفسر لي بشكل

كافٍ بالمصطلح النقدي السائر ، وإن لم تستطع فهل سبب ذلك نقص عندي ، أم نقص في لغتك أنت وفي مفهوماتك الجاهزة ؟ » إن لغة النقد لغة حية ، دائمة التطور تحت ضغط أحكام بعينها ؛ وليس من باب الوهم القول إن المواجهة بين الأدب والناقد هي مواجهة درامية بالضرورة .

٧

الدرَامَه والروايَة

١

لا تقتصر الدرامه والصفات الدرامية على ما يكتب للمسرح في شكل مسرحيات . ولكن لم يكن ممكناً حتى بداية القرن التاسع عشر أن يظهر شكل درامي قادر على تجاوز درامه المسرح في العمق والحيوية . ولا أحسب أن ثمة من يشك في أن الرواية ، خلال مئة السنة الأخيرة في الأقل ، كانت الشكل الأدبي الرئيس ، ولكن ثمة من يحتج على القول إنها كانت الشكل الدرامي الرئيس ، رغم أنه من الصعب تجنّب هذا الاستنتاج . كانت الرواية الغصن الشاذ الذي تفرع من المقالة والدرامه ، إذ تدين رواية القرن التاسع عشر بشكل خاص بالكثير لشكسپير وأصحاب المآسي من الاغريق ، لكن هذا الامر لم ينل حقه الكامل من الاعتراف . لم تكن (جورج اليوت) واضحة في ما تدين به للدرامي (آيسخيلوس) كما كانت في روايتها آدم بيد ، رغم أن الأثر بقي على قوته ؛ وقد يكون دَينها تجاه

شكسپير أقل وضوحاً ، رغم أن ذلك قد يكون موضع نظر في العلاقة بين روايتها سايلس مارنر ومسرحية شكسپير حكاية الشتاء . وقد كان (ديكنز) دائم الاهتمام بالدرامه الانگليزية المبكرة ، كما كانت علاقته مع الأدب الدرامي عند (بن جونسن) موضع دراسات متكررة . كان (هنري جيمز) ، « المثل الأفضل » للروائي ، باحثاً ذكياً معجباً بالدرامه (نقده المسرحي يستحق العناء) وهو في محاولته أن يستبعد جهد الامكان ما يقحمه المؤلف من سرد بصوته المميز ، وبخاصة في العصر الأخرق ، قد قدّم مثالاً حاول أن يسير على هديه روائيون آخرون . لكن الرواية لا يمكن أن تكون درامية « محض » ؛ اذ يجب أن تكون وصفية ، سردية ، مستطردة كذلك ؛ وقد قال (لورنس) « يمكنك أن تضع ما تشاء في الرواية » . ولكن إذا لم تكن الرواية درامية صرفاً فان ذلك أساس من أسسها . وليس من باب المماحكة أن نقول إن الرواية ليست شكلا قصصيا بلحظات درامية ، بل شكلاً درامياً في إطار قصصي .

يجري الفعل في الرواية على مسرح متغيّر . والمقاطع القصصية هي الوسيلة التي تغيّر المسرح ، في حين تكون المقاطع الوصفية هي التي تعدّ المسرح . يمتلك الروائي مصدرين ليسا في متناول المسرحي الصرف : التعليق التأملي بصوته الخاص ، والوعي الداخلي لدى واحد او أكثر من شخصياته . والى جانب ذلك ، عليه أن يقوم ببعض عمل

الممثل (الاشارة ، الحركة ، التعبير ، الخ) وأغلب ذلك مما يشير اليه المسرحي الحديث بالارشادات المسرحية . وفي حالة الوعي الداخلي يقوم الروائي بالطبع بتوسيع معطيات المناجاة .

غاصت (گويندولن) في المقعد ، فشبكت يديها وصوّبت نظراتها الى الأمام وليس الى أمّها . وقد بدت كمن أثاره صوت فراح يتسمّع ليعلم ما سينجم عنه . كان الانقلاب المفاجيء في الوضع محيِّراً ، قبل لحظات كانت تطيل النظر في طريق من الرتابة البغيضة لا مفرّ منه ، وفي دخيلتها تمرد يائس ضد الحظ الغاشم الذي لم يترك لها أن تختار : وها هي لحظة اختيار قد أقبلت. ولكن ـ هل كان نصراً ما تحس به أم رعباً ؟ كان مستحيلاً على گويندولن الا تحسّ بشيء من النصر جزاء على قوّتها في وقت ذاقت فيه أول مرة مرارة اللاجدوى : وها هي ذي ثانية تبدو كمن تحِسّ بنوع من المجد يكلل حياتها. ولكن كيف تستخدمه ؟ هنا أقبل الرعب . سريعاً ، سريعاً مثل صور في كتاب تُقلَّب أوراقه على عجل ، عاد جلياً ، ولو في نُتف ، كل الذي قاسته بخصوص (گراندكورت) ـ الاغراءات ، الترددات ، قرار القبول ، الرفض الأخير ؛ الوجه الواضح القسمات لذات العينين السوداوين والولد المحبوب؛ عزمها هي (هل كان عزماً على الزواج

به ؟) ـ انتفاء الثقة الجديد في قيمة الرجال والأشياء الذي صار مشهد الكشف ذاك رمزاً له . لقد خلقت تلك الخبرةُ الراسخة صورةً إنكمش إزاءها رعبها الفطري ، في اللحظة المستثارة الأولى ، قبل أن تظهر التأملات المهدئة .

أين كان الخير في الاختيار يعود ؟ ما الذي كانت تريد ؟ أيّ شيء مختلف ؟ كلا ! لكن في أعماق بدايات الوعي كانت ثمة رغبة تنمو ـ « وددت لو أني لم أعرف الأمر » . شيئاً ، أي شيء كانت تريد يمكن أن ينقذها من رعب السماح بعودة (گراندكورت) .

(جورج اليوت دانيل ديروندا
الفصل ٢٦ ، طبعة پنگوين ١٩٦٧ ، ص ٣٣٦)

إن حسّ التهيّج بهذا التصوير الأخّاذ ، والأمل الفائر بمنفذ للخلاص من الضمير ، والرغبة في « مجد » ، والخيبة المريرة ، كل هذه وكثير غيرها يعبّر عنه دفق درامي من العرض والتوتر ، قد يذكّرنا مثلاً بحال (ماكبث) : « إذا قضي الأمر عندما يُقضى . . . » يعرض هذا المقطع نوع القوة الدرامية التي نجدها عند كبار الدراميين، والتي «لا» نجدها بكل تأكيد عند (ديفو) أو (فيلدنك) مثلاً . من السخف الواضح أن نقول هذا أسلوب قصصي ، إذا أنكرنا عليه الصفة الدرامية العظيمة نكون

قد غرقنا في التصانيف العتيقة . نحن ندخل في هذه التجربة ، لا يروى لنا عنها .

إن الفروق بين الروائي والمسرحي واضحة تماماً . إذا كان منتظراً من الدرامي أن يستحوذ على انتباه جمهوره وانشغالهم بصورة مستمرة اكثر من الروائي فإن عليه أن يفعل ذلك لمدة أقصر ، وبمساعدة الحضور الجسدي الواقعي لما يقدم من فعل ؛ وهكذا . وإذ أؤكد الأساس المشترك في فن الروائي والدرامي فأنا لا أتجاهل الطرق العديدة التي تفرق بينهما بفعل الاختلافات الضرورية في ظروف الفن عند كل منهما . لكن أحد واجبات النقد المهمة إزالة الفروق او تلطيفها إذ تحول دون فهم لأهم العلاقات . فالسؤال المهم الذي يجب أن يُسأل ، مثلاً ، لو أن شكسبير قد ولد عام ١٨٢٠ ترى أكان سيصبح روائياً ام مسرحياً ؟ يبدو لي أن ثمة جواباً واحداً وحسب .

من المستحيل هنا تصوير المدى الدرامي الكامل الذي يقع في حدود الرواية ، وقد لا يكون ذلك ضرورياً . « فبعد تغيير التفصيلات اللازم »[١] يغدو كل شيء مهماً تقريباً مما يمكن أن يقال في المسرحيات يمكن أن يقال عن الروايات كذلك . لكنهما قد يختلفان في « سرعة الخطو » اكثر من أي شيء آخر ؛ إذ يطوّر الروائي الفعل بهوادة أكثر . إن القسم

الأكبر من الفصل العاشر في رواية ‹جين أوستن› مثلاً ، مانسفيلد **پارك** ، يتكون من محاورة مع الحد الأدنى من توجيه المؤلفة . فهو يقدم واحداً من أدق المشاهد في الكتاب ، ويحدد بالاستنتاج علاقة ‹مستر كروفورد› بالأخوات ‹برترام› (مسألة المفتاح لها دلالات مهمة ، تبرز بأسلوب درامي بحت ، من دون إثارة من المؤلفة الروائية) الى جانب تزايد اقتراب ‹ ادموند › من ‹ماري كروفورد› وأثر ذلك في ‹ فاني › وفي ‹ ادموند › نفسه . ان المفارقات في هذا المقطع لا علاقة لها مع « النبرة » . فالحوار (الذي لا ينقطع على مدى أربع صفحات من النسخة التي بيدي) طبيعي تماماً و‹صحيح › ـ ولا يسع المرء أن يقول غير ذلك . لكن المرء يشك إن كان ذلك يكفي لاجتذاب انتباه جمهور مسرح . فهو يفتقر الى خفة الخطو والتركيز والجاذبية الخاصة . كذلك بالرغم من أن رواية ‹جيمز› بعنوان **العصر الأخرق** تتكون من حوار بالدرجة الأولى ، لا يستطيع المرء تصورها تمثل بنجاح . (من الطريف ان نشير أن **صورة سيدة** عندما أعدّت للتلفزيون بشكل يحافظ على حوار ‹جيمز› قد نجحت بشكل ملحوظ في حين فشل ‹جيمز› بشكل ذريع في كتابة المسرحية) .

إن الوظيفة الدرامية للحوار تختلف إذن بشكل قليل في الرواية عنها في الدرامه . لكن درامه الرواية بالطبع لا تعتمد كثيراً على الحوار ، إذ من الممكن للروائي أن يخلق مشهداً

درامياً جداً من دون حوار . في الفصل الرابع من رواية (د . هـ . لورنس) بعنوان **قوس السحاب** (الصفحة ١٢٢ من طبعة پنگوين) ثمة مشهد ، معقّد وقوي في أثره بين (آنا) و (وِل برانگوين) وهما يرصفان حزم الحصيد في ضوء القمر :

كانا يشتغلان معاً ، غاديين رائحين ، في إيقاع يحمل قدميهما وجسديهما على النغمة نفسها . كانت تنحني وترفع الحزمة وتدير وجهها نحو عتمة مكانه ثم تذهب بحزمتها الى جذامة الحقل . كانت تتردد وتُنزل حملها فيرتفع صرير الحبوب وهي تختلط ببعضها ، وكان يقترب إذ كان عليها أن تعود . وكان القمر الباهر يكشف عن صدرها من جديد ويجعلها تنساب وتعلو كموجة .

كان يعمل بجد ، متحمساً ، رائحاً غادياً مثل وشيعة على رقعة جذامة خلت بعد الحصاد ، ينسج خيطاً من أكداس متراكبة ، تقترب رويداً من الاشجار الظليلة ، تتداخل اكداسه مع أكداسها .

وكانت تغيب دوماً قبل أن يصل . وإذا وصل ، كانت تبتعد ، وإذا ابتعد ، كانت تصل . أما كان لهما أن يجتمعا قط ؟

يكون أثر المقطع بأكمله توتراً دراميأ متزايداً ، إذ يجتهد (وِل) بزيادة خطوه ، أن يتصل بخطو رفيقته . هذه درامه طقسية

تخلو من الكلمات تماماً ، في سياق تكون جميع التفصيلات فيه ذات مغزى ، ويذكّرني أثرها بأوصاف الطقوس الدرامية البدائية ؛ إحساس بقوة الحياة وغموضها لا يفلح أي تشكيل تجريدي أن يكون بديلاً كافياً عنها . ويجب التوكيد أن هذه ليست كتابة وصفية او قصصية ؛ ورغم أنها قد تتصل بما تدعوه (سوزان لانگر) بعبارة « الماضي الفعلي » غير أنها تتميز بكل المباشرة الموجودة في حدث حالي ، كأنها تمثل أمامنا الآن . وربما استطاع المرء أن يقترب منها كثيراً على المسرح الحديث في الباليه .

٢

لم « تتجاوز » الروايةُ الدرامه ، الا بمعنى أنها قد أخذت مكانها كشكل أدبي اكثر انتشاراً . فقد نشأت عن الدرامه ، دون شك ، كنتيجة رئيسية للتحولات الاجتماعية التي بدأت تقسم بالتدريج طبقات الجمهور في أوائل القرن السابع عشر، ومع الظهور التدريجي لامكانات الانعزال الحديثة في القرن الثامن عشر . إنها شكل أكثر ليونة وتنوعاً من أي شيء يمكن عمله على المسرح ، وقد اتخذه أكابر الكتاب في القرن الماضي وسيلة للتعبير عن أنفسهم .

لكن حقيقة أن المسرح لم يستطع محض البقاء على قيد الحياة بل إنه انتعش كذلك هي حقيقة لها تفسيرات اجتماعية .

إن الدرامه مشاركة بالأساس : فهي مشاركة بين الدرامي من جهة وبين الممثلين من جهة اخرى ؛ بين الممثلين أنفسهم ؛ بين الممثلين والجمهور . (ينظر الملحق هـ) وهي فعالية بمعنى أكثر أتساعاً مما يمكن أن تكون عليه قراءة الرواية ، تخلق ، ولو لمدة قصيرة ، شعوراً بتجربة جماعية ربما كانت أقرب شيء الى طقس مشترك يستطيع بلوغه أغلب الناس اليوم . وهي تجعلنا على علاقة حيوية مع درامه الأمس العظيمة ، وتترك الباب مفتوحاً في الأقل أمام درامه عظيمة في المستقبل . لكن الدرامه من بين الفنون جميعاً اكثرها تعرضاً للمخاطر ، أقلها صلابة ، معرضة لأنواع الضغوط التي تنزل بمستواها ، وأشد تعرّضاً للحاجة الاقتصادية ، ويسهل طمسها بالأذواق السائدة او الفاسدة . وقد تزايد ابتعاد أغلب الدراميين الكبار ، مثل (إبسن) ، عن المسرح الذي بقي مجالهم الوحيد . إن محاولة جعل المسرح من جديد مجالاً لافضل وأعمق تعبير أدبي ستبقى محاولة مستمرة من دون شك ، لكن الظروف تبقى ضد النجاح بشكل مخيف . ولا يملك المرء سوى الاعجاب باولئك الذين يصرّون على المحاولة ، مستخفّين بالفوائد الأدنى مما يستطيع المسرح تقديمه ، رغم أنها تدرّ أرباحاً أكثر .

ملحق آ ـ اللياقة

ربما كان الوقت قد تأخر كثيراً لنعيد الى (اللياقة) مكانتها بين الاصطلاحات النقدية الحية ، وهو أمر مؤسف .. لقد غدا الاصطلاح شديد الارتباط بنقد الكلاسية المحدثة الذي يقوم على التصنيف ، بما فيه من إصرار ان كل عمل أدبي يعود الى (نوع) بعينه ، ويجب أن يرتبط بالقواعد العامة التي تصدق على ذلك (النوع) . ويعود الاصطلاح كذلك الى عصر كانت (اللياقة) فيه بمعناها الاجتماعي ما تزال قوة حيّة . وثمة أمثلة كثيرة في تاريخ المسرح الفرنسي حيث كان الجمهور يعبّر عن استنكاره ما كان يحسبه من باب التجاوزات على اللياقة ، كما جرى في الليلة الأولى المشهورة لعرض مسرحية (هُيگو) : **هرناني** . لكن الفكرة الرومانسية عن اللياقة أنها محض عائق للالهام هي فكرة مضللة ، وقد ترجع في أصولها الى فكرة القرن الثامن عشر التي ترى في شكسپير عبقرياً طبيعي الالهام (« ألحان غاب فطرية أصيلة ») مستثنى بأعجوبة من « قواعد الفن » .

يصح القول إن كل مسرحية تقيم لياقتها الخاصة بأن تُظهر بنفسها الاطار التقليدي الذي يجب أن يُحكم عليها من خلاله ، وبأن تضع نفسها على علاقة معينة بمسرحيات أخرى . (حتى قد نقول بعد ربع ساعة في المسرح « هه ! هذه مسخرة . ») وقد يمكن بلوغ آثار درامية بعينها عن طريق تجاوز اللياقة ، او بجعل الجمهور يتساءلون أي نوع من المسرحيات يشهدون . لكن هذه الآثار تعتمد على معنى اللياقة؛ فمسرح اللامعقول ما كان يمكن أن يوجد لو لم يسبقه مسرح ليس باللامعقول، و (الكوميديا السوداء) تغدو اصطلاحاً بلا معنى إذا لم تكن لدينا فكرة عامة عن ماهية الكوميديا . في عالم لا معقول بالدرجة التي يراها عليه بعض القائلين باللامعقول ، يغدو مسرح اللامعقول مستحيلا .

ملحق ب ـ المصير

يستمر المقتطف (من ‹لانگر› في الفصل الثالث) حتى عبارة « ذلك هو المصير » .

في الحديث عن الدرامه ، يستحيل تجنّب مفهومات مثل « قدر » و « مصير » لان ذلك مما ينطوي على أنواع من سوء الفهم ، وبخاصة عند الحديث عن المأساة . تقول ‹سوزان لانگر› مثلا « يكون المصير ، بالطبع ، ظاهرة فعلية دوماً ـ إذ لا يوجد شيء كهذا في الحقيقة الباردة » . هنا تكون « شيء » و « حقيقة باردة » مما يضبّب القضية ، شأن « ظاهرة » كما أظن . المصير نمط من الفهم ، ونستطيع التحدث عنه بما يتعلق بالحياة الفعلية (التي تمتلي بالحقائق في جميع درجات الحرارة) . وقد تؤدي السلسلة نفسها من الحقائق بأحد المراقبين أن يتحدث عن المصير ، بينما قد تجعل مراقباً آخر يسخر من الفكرة ويكون الاختلاف بين الاثنين في المعنى ، او في العوز الى المعنى ، الذي يصلانه مما يراقبان ، وقد يشير الأول الى

حالة مناسبة او صحيحة في نتيجة الأحداث . عندما يقول (دن) لحبيبته :

لئِن رأيتُ أي جمالٍ
فرغبت فيه ونلتُه ، فانه لم يكن سوى حلمٍ فيكِ

فانه يعبّر بمزيد من الدقة والقوة عن شعور عاشقَين بأنهما قد « قُصِدا » لبعضهما . وهو لا يقول بأنه كان يعلم ، او كان يجب أن يعلم ، بأن الامر سيكون كذلك . في الحياة ينطوي الحس بالمصير بالضرورة على التأمل في ما فات . أما في الدرامه ، إذ يوضع كل شيء أمامنا لنفهمه ، فيستحيل التفريق بين ما يحدث وبين المعنى الذي نستخلص منه لأنه بالنسبة لكل منا يكون ما يحدث « هو » المعنى الذي نستخلص منه . إن الحس بالمصير لا ينطوي على ما فات لمحض أننا نعلم أننا نشهد فعلاً كاملاً ، وأن فكرتنا عما سيكون عليه ذلك الفعل الكامل (او عن كونه الآن) تأخذ شكلها بالتدريج . وهذا معنى « الضرورة » في الدرامه ؛ فأن نشعر بمناسبة حلٍ بعينه لا يعني الاعتقاد أن لا شيء آخر كان يمكن أن يحدث ـ كان « يمكن » أن يموت (لير) من التعرض للأنواء في مشهد العاصفة ، ويشكل ذلك الاحتمال أيضاً جزءاً مما نستخلص من الفعل .

وقد تتحدث شخصيات المسرحية بالطبع عن القدر والمصير ، فيصبح ذلك جزءاً من فهمنا إياهم وفهم عالمهم .

ويصدق هذا بشكل خاص على علامات النذير في المأساة الاغريقية . ومن ناحية أخرى ، إذا نظرنا الى الوراء من نهاية مسرحية روميو وجولييت قد نتذكر كلمات (روميو) في نهاية المشهد الرابع من الفصل الاول .

... يتوجّس ذهني
من نتيجة ما تزال معلقة بالنجوم ،
ستبدأ بمرارةٍ موعدَها المخيف
مع احتفالات الليلة هذه ، ولسوف تضع حداً
لحياة مقيتة يضمها صدري ،
بخسرانٍ ذميم بموت قبل أجله .

نستطيع القول إن هذا يصدق تماماً على شخصية (روميو) الحزين الهائم بحب (روزالن) ، لكن الربط بين هذا وبين كلمات المقدمة « عاشقان طالعهما رديء » ، وجعل كلام (روميو) نذير شؤم لا يساعدنا كثيراً في فهم الحل . وقد نجادل حول مقام هذا الخطاب في المسرحية ، وقد نخلص الى القول إن ذلك إشارة من شكسپير تعوزها اللباقة ، محاولة اضفاء بعد مأساوي تقليدي على مشاعر المشهد الختامي ، الذي هو في الواقع نتيجة مصادفة وإهمال محض . لكن (ليدي ماكبث) عندما تقول لزوجها في المشهد الخامس من الفصل الاول :

لقد نقلتني رسائلك الى ما بعد

هذا الحاضر الجاهل ، وأحس الآن
بالمستقبل في هذه اللحظة ،

فانها تعبّر دون شك عن إحساسها بمصير (ماكبث) أن يغدو ملكاً ، لكن هذا الاحساس لا ينفصل عن التصميم . غير أن المستقبل الذي تجلبه المسرحية يكون شيئاً مرعباً اكثر مما نتصوره ، ويكون إحساسنا بالمصير الذي يسري في تضاعيف المسرحية مما يملأ هذه الابيات بمفارقتها المرعبة . هذا الشعور بالمصير « هو » المفارقة النهائية في الدرامه العظيمة ، وهو ما لا تشترك فيه بشكل كامل ابداً شخصيات المسرحية .

ملحق ج ـ الفعل والحبكة وَالبناء

تستخدم هذه الاصطلاحات الثلاثة جميعا بطرق محيّرة في تنوعها بحيث لا يمكن مناقشتها في هذا المجال . فاصطلاح (الفعل) غامض بالطبع ، ويجب أن يشمل ما يحدث فعلا في أية لحظة في المسرحية . وهو كذلك المسرحية بأكملها ، ينظر اليه على أنه الشيء الذي يجب أن ترتبط به أية لحظة أو وضع أو خطاب ليفهم على الوجه الاكمل . وثمة خطر كبير في النظر الى (الفعل) كاملا على أنه شيء مجرد منفصل عن إدراك تلك الروابط . إنه فهمنا الكامل للكل ، ولا يمكن أن يوجد بمعزل عن ذلك الفهم ؛ ونحن نشعر به خاصة في مجال حسّنا (بصحة) أي جزء بعينه .

ثمة كثير من المحاولات للتفريق بين (الفعل) و (الحبكة) ، وبعضها مما لا أفهمه . ولكن يبدو من الاستعمال السائر أن الحبكة تشير الى وصف متواصل من الأحداث في المسرحية (او الرواية) يجرّد قدر الامكان عن مغزى تلك

الأحداث . (يمكن وصف (حبكة) المسرحية العظيمة بشكل دقيق لا يخلو من أثر مستغرب ؛ وأذكر (صياغة) قدمها (سر برنارد مايلز) بخصوص هاملت) وأنا لا أرى ما يدعو الى إرباك الاستعمال المقبول ، رغم أنه لا شك من وجود من يتبع أرسطو فيخالف في ذلك . إن مقولة أرسطو (الحبكة) بمثابة (روح) الدرامه هي دون شك مثال على استعمال (حبكة) حيث أفضّل أنا استعمال (فعل) .

يقع (البناء) بصورة اكثر وضوحاً تحت عنوان الطريقة الأشمل ، ويشير الى الوسائل الواضحة التي يستخدمها الدرامي لربط أجزاء المسرحية ببعضها وبالكل ، ويضع أمام أعيننا ما هو اكثر أهمية للفعل .

ملحق د ـ هازلت وكيتس

هذا ما يقوله (هازلت) عن شكسبير في الثالثة من محاضرات عن الشعراء الانكليز:

كانت الخاصية البارزة في ذهن شكسبير طبيعته الشاملة ، قدرته على التواصل مع جميع الأذهان ـ فكان ينطوي على عالم من الفكر والشعور ، من دون تحيّز بعينه ، او تميّز بارز اكثر من غيره . كان مثل أي إنسان آخر ، كما كان مثل جميع الناس الآخرين . كان على أقل ما يمكن أناويّة . لم يكن شيئاً في حد نفسه ؛ لكنه كان الآخرين كلهم ، او ما بوسعهم أن يكونوا . . . ما كان عليه الا أن يفكّر في شيء ليكون ذلك الشيء ، بجميع ما يتصل به من ظروف .

ومن ناحية أخرى في حديثه عن (وردزورث) يقول :

تضيع جميع التنوعات العرضية والنقائض الفردية في

استمرار من الشعور لا ينتهي ، مثل قطرات ماء في المحيط! تبتلع كل شيء أناوية فكرية مركّزة . . . لكن المجال الواضح والميل في ذهن (وردزورث) هو النقيض من الدرامي .

(ملاحظات حول قصيدة وردزورث : « التجوال »

إن التفريق الذي يسوقه (هازلت) في هذا الصدد مهم وصالح الى حد بعينه ، رغم أنه في النهاية يقدم النوع نفسه من الصعوبات التي يقدمها تفريق (ت . س . اليوت) بين « الانسان الذي يعاني والذهن الذي يخلق » وذلك في مقالة بعنوان « التراث والموهبة الفردية » وهي صعوبات يتناولها (ف . ر . ليفز) في مقالته عن نقد اليوت في **آنا كارينينا ومقالات أخرى** (تنظر الصفحات ١٧٨ ـ ٨١) .

لقد أثّر تفريق (هازلت) في النقد الحديث بشكل كامل تقريباً من خلال رسائل (كيتس) ، وبخاصة عبارة « الامكانية السالبة » . لذا يمثّل (كيتس) لخاصية « كان شكسپير يمتلكها بشكل فائق » وهي تمكّن الانسان أن يكون قادراً في « الوجود وسط الرِيَب والأسرار والشكوك من دون أي تخفّز قلق في طلب الحقيقة والعقل . . » وفي رسالة لاحقة يقول :

أما عن الشخصية الشعرية نفسها (وأقصد ذلك النوع الذي أنا منه إن كنتُ أي شيء ؛ ذلك النوع الذي يتميّز

عن السمو الأناوي على طريقة (وردزورث) ، الذي هو شيء بحد ذاته ويقوم بمفرده) فهي ليست نفسها - وهي لا تملك نفساً - هي كل شيء ولا شيء - إنها لا تملك شخصية - وهي تتمتع بالضوء والظل ؛ إنها تعيش في عنفوان ، قبيحاً كان ام جميلا ، رفيعاً أم دنيئاً ، غنياً ام فقيراً ، وضيعاً أم سامياً - انها تبتهج بادراك (إياكَو) أو (إيموجين) . . . الشاعر اكثر الأشياء لا شعرية في الوجود ، لأنه لا يمتلك هوية - إنه دائماً يعلّم الآخرين - ويملأ جسداً آخر . . .

(رسالة الى رچارد وودهاوس ، ٢٧ / ١٠/ ١٨١٨)

هذه الصفة اللاأناوية ، والدرامية كما يفهمها (هازلت) ، يتبيّنها (كيتس) في قدرته هو على التعاطف الخيالي ، الذي يظهر بشكل بارز في شعره . ومن الجدير بالملاحظة ان قصيدة (ليلة القديسة آگنس) قد جرى التفكير بها والتعبير عنها بعبارات درامية بشكل كلي تقريباً .

ملحق هـ ـ المشاركة

تجمل الدرامه طبيعة المشاركة أكثر من أي شكل أدبي آخر . لكن يجب التفريق بدقة بين المشاركة والمساهمة . يقيم الفن جميعه بعداً معيناً ، وحقيقة أننا ننجذب نحو الدرامه بشدة يجعل الحفاظ على ذلك البعد اكثر أهمية لا أقل . إن عبارات مثل «مساهمة الجمهور» او «المسرح الكلّي» تتضمن إلغاء ذلك البعد،وهو ما يحطم الدرامه. لا شك أن جذور الدرامة تعود الى الطقوس ، وهو ما ينطوي على المساهمة ، لكن الدرامه لم تظهر الا عندما تم الفصل النهائي بين المسرحية والجمهور . (تعود كرة القدم في اصولها الى الطقوس كذلك ، لكن المشاهدين الذين يرغبون في المساهمة سرعان ما يُخرجون من ساحة اللعب) . ومن التناقض الظاهر أن الدخول الى عالم المسرحية وفعلها يقتضي البقاء في الخارج ، وتكون الدعوة « للدخول » مما يحطم تماسك العالم والفعل في المسرحية . ويبقى هذا صحيحاً مهما كان شكل المسرح وسواء جلس

الجمهور أمامه أو حوله . وقد يكون «المسرح الكلي» طريفاً او مثيراً او علاجياً أيضاً ؛ وقد يسد حاجة اجتماعية أصيلة ، لكنه ليس درامه .

هوامش المترجم

المقدمـــة

(١) درامه : كلمة إغريقية تفيد مصدر الفعل او العمل او الأداء ، تطلق على تأليف بالنظم او النثر يؤدى على المسرح ، قوامه الحوار والفعل ، بمساعدة الاشارة والملابس الخ . . . وهي بهذا المعنى أشمل من (المسرحية) وأدق استعمالاً ومعنى . لذلك احتفظت اللغات الأوروبية بالكلمة الاغريقية الى جانب الكلمة التي تفيد (المسرحية) وهذه تختلف طبعاً باختلاف اللغات الاوروبية ؛ لكن كلمة (درامه) تبقى على شكلها الاغريقي في جميع اللغات الاوروبية ، لأنها تعني شيئاً بعينه لا تعنيه كلمة (مسرحية) . لذلك أجد من الواجب الاحتفاظ بها في العربية على صياغتها الاغريقية ، للتفريق بينها وبين «مسرحية» . ولأن الكلمة تنتهي بألف قصيرة في الاغريقية أرى أن ترسم بالهاء المهملة ، ليكون صوت الهاء الساكن المسبوق بالفتحة أقرب الى الألف القصيرة في نهاية الكلمة الاغريقية . وتكون النسبة اليها (درامي ، درامية) . لكن كلمة (كوميديا) تنتهي بألف طويلة في الشكل الاغريقي ، لذا أرى أن ترسم في العربية بألف طويلة ، وتكون النسبة اليها (كوميدي ، كوميدية) جرياً على القياس . (الكوميديا) لا تعني (الملهاة) كما شاع في الترجمات العربية ، لأن بعض الكوميديا تنطوي على (جد) تقصّر عنه (المأساة) أحياناً . لذلك أرى أن تبقى هذه الكلمة في العربية على صورتها الاغريقية ، كما سيأتي بيانه في الجزء ٢١ القادم حول (الكوميديا) .

(٢) الأنامي : كلمة وضعها الشيخ عبد الله العلايلي لتقابل (الانثروبولوجي) او (عالم الانسان) وأراها كلمة موفقة جداً ، لأن كلمة (أنثروبوس) الاغريقية تفيد (الانسان) و (لوگوس) تفيد (العلم) فاصبحت (انثروبولوگيا) بالصيغة الاغريقية تفيد (علم الانسان) . وكلمة (الأنام) جميلة دقيقة في العربية ، كذلك رديفتها (الأناس) . فكلمة (الأنامي) او (الأناسي) وعلم (الأنامية) او (الأناسية) وما يشتق عنهما من صفات تعوضنا عن تعريب الكلمة الأجنبية . تنظر مجلة « الفكر العربي المعاصر » العدد الأول - أيار ١٩٨٠ - ص ١٣ .

١ - الدرامه والمسرح والواقع

(١) «او يبقى في السجن أمير عظيم» بيت من قصيدة جون دَن (١٥٧١ - ١٦٣١) بعنوان (النشوة) . تقول القصيدة إن الحب وما فيه من سمو روحي يجب أن يعود الى الجسد الذي هو أساس وجود الروح ، والا ما عاد للحب او الروح أي هدف ، مثل الأمير العظيم الذي يقبع في السجن فلا يكون أمامه أي مستقبل في أن يكون ملكاً ، يقوم الفصل على أن كلمات المسرحية هي أساس الدرامه ؛ فاللغة هي قوام الخلق وباعث الأثر الدرامي وليس المؤثرات المسرحية من ملابس وأضواء و (مكائن) . هذا رأي في الفن الدرامي يقول إن الدرامه أدب وليس صناعة .

(٢) ترجمت المقطع عن الفرنسية كما في نصّ (راسين) في الحالة الأولى ، أما في الحالة الثانية فقد ترجمته عن الترجمة الانگليزية كما هو واضح ، ويلاحظ أن المترجم الانگليزي قد تصرف في النص كما في «الزينات - المجوهرات ؛ ملحاح - متطفِّلة ؛ تصفيف - تضفير ؛ جبهتي - جبيني» . أما تعليق المؤلف على الترجمة الانگليزية فهو واضح بمقارنة الترجمة الانگليزية مع النص الفرنسي ولا يمكن أن يظهر في العربية .

(٣) العبارة من نصيحة هاملت لجماعة الممثلين (الفصل ٣ ، المشهد ٢ ، البيت ٢٤) اذ ينصح بتجنب التكلّف وجعل التمثيل يعكس الطبيعة كأنك ترفع المرآة بوجهها لتظهر صورتها الحقيقية ، لا المتكلّفة المفتعلة .

٢ ـ اللغة والوضـع

(١) بداية قصيدة «أبسالوم وأكيتوفيل» للشاعر «جون درايدن» (١٦٣١ ـ ١٧٠٠) ينظر (الهامش ٣ ص ١٠٤ من الجزء ٧ الهجاء) يعرّض الشاعر بالملك چارلز الثاني الذي عُرف بالتهتك ويقارنه بالملك داود كما جاء في قصة التوراة . والقصيدة من أشهر الهجاء في الشعر الانگليزي .

(٢) الشِّعرى اليمانية ، من ألمع النجوم الثابتة ، واسمها بالانگليزية (نجم الكلب) حسب الجذر الاغريقي للكلمة ، وتطلع بين ٣ تموز و ١١ آب ويقال إن الكلاب تصاب بالجنون في ذلك الوقت ، كما في القصيدة .

(٣) جون ، بستاني دار پوپ «تويكنهام» التي اخترقها شارع ، فاضطر الشاعر لحفر نفق تحت الشارع ليتجنب العبور . و«دار العملة» او «دار الضرب» كان يلجأ اليها المدينون يوم الاحد هرباً من الدائنين اذ لا يمكن القاء القبض عليهم في ذلك المكان يوم الأحد . يتصور الشاعر في هذا المقطع ملاحقة الآخرين له في عزلته ، كمن يلاحق مدينا يبغي الفرار .

(٤) الأناوية Egotism إكثار المرء استعمال «أنا» في الحديث عن نفسه وهي غير الأنانية Egoism أي حب المرء نفسه دون غيره وإيثار مصلحته على غيره ؛ والكلمتان من الاغريقية Ego = أنا ، لكن المعنى يختلف كما هو واضح .

٤ ـ المفارقة الدرامية

(١) الاستشباه Identification من اشتقاق الاستاذ جبرا ، على زنة «استفعَل» التي «تفيد الوجود والطلب» كما يقول النحاة : استحلى الفاكهة : وجدها حلوة ، استصغر الأمر واستكبره : وجده صغيراً او كبيراً . استشبه البطلَ وجده يشبهه او طلب أن يكون يشبهه في الخيال . فالمشاهد يستشبه بطل المسرحية أي يطلب أن يكون مثله أو يجده كذلك في باب الخيال او التمني .

(٢) گران گنيول : نوع من مسرح الدمى الفرنسية تقدم فيه عروض مخيفة .

(٣) الكستناء : إشارة إلى مسرحية « ماكبث » (٤/٣/١) حديث الساحرة الاولى

في المرج قبل وصول ماكبث مع بانكو عائدين بالظفر . كلام الساحرات الثلاث يوحي للبطل بفكرة الشر التي تقويها ليدي ماكبث بعد ذلك .

٥ ـ الشخصية والفكرة

(١) الأخلاقية من المسرحيات الانگليزية في أواخر العصر الوسيط ، لعل اشهرها مسرحية « كل امريء » وهو رمز تجريدي لكل انسان في الحياة الدنيا . في هذه المسرحية مجهولة المؤلف يستدعي الموت الانسان (كل امريء) ويستعرض حياته فيجد الانسان ان المال والصداقة والقربى لا تفيده جميعاً في رحلته الى العالم الآخر . وتبقى الاعمال الصالحة رفيقه الوحيد .

(٢) الكوميديا ديللارته : نمط من الكوميديا الايطالية (ينظر الجزء ٥ ـ اللامعقول ص ١٨) وهي درامه مرتجلة يمثلها محترفون ، تطورت في القرن السادس عشر عن كوميديا الشخصيات الشعبية التي تستند الى المهزلة .

(٣) قرن الوفرة : صورة إغريقية الأصل تمثل قرن وعل جبلي (أو معزى) يمتلي بالفاكهة التي تطفح منه ، وهو رمز الخير ووفرة المحصول .

(٤) التسآل : كثرة السؤال وهو معنى Catechism أي (التعليم المسيحي) كما عرفته الكنيسة الكاثوليكية الذي يقوم على عدد من الاسئلة يقابلها عدد من الأجوبة الثابتة هي عماد الدين المسيحي والتعليمات الكنيسية . كانت تفرض على الأولاد أساساً في تعليم أصول الدين . والمفروض أن يكون الجواب حاضراً بصيغة لا تتغير . . وهو الاسلوب الذي يقلده «فولستاف» هنا .

(٥) دولة البحبوحة Welfare State اسم يطلق على الخدمات المجانية او شبه المجانية في بريطانيا ، وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية ، يتناول الصحة والاسكان والتعليم وخدمات المعوقين . . . على نفقة الدولة ، نتيجة عدد من القوانين اصدرتها حكومة العمال بعد الحرب .

٦ ـ العرض : النقد الحديث والدرامي

(١) جيرارد مانلي هوپكنز (١٨٤٤ ـ ٨٩) الشاعر الانگليزي اليسوعي الذي نشر

شعره عام ١٩١٨ بعد وفاته بكثير فأحدث اهتماماً كبيراً بين الباحثين ، لما فيه من صنعة لغوية ، وصور معقدة ، ومؤثرات لفظية وايقاعية ، لا مثيل لها خارج حدود الشعر الانگليزي القديم ، كما في ملحمة «بيولف» .

(٢) الراقمة : الآلة الطابعة (او الكاتبة) علمت أنهم يسمونها هكذا في تونس ، وأرى أنها كلمة عربية جميلة دقيقة . فالفعل «رقم» يفيد النقش باحداث الأثر ، وهو ينطري على براعة وصنعة . تقول فلان يرقم على الماء ، اي بارع في الرقم لا يجارى . وحبذا لو شاعت هذه الكلمة في الاقطار العربية فيصبح لدينا الراقم والراقمة بدل (الكاتب على الآلة الطابعة او الضارب على الطابعة . . . والضاربة . . .) والآلة «راقمة» .

(٣) العدالة الشعريةPoetic justice اصطلاح اوجده «توماس رايمر» عام ١٦٧٨ ليشير الى ان الأخيار يثابون والأشرار يعاقبون ، ويرى مع كثير غيره من الادباء أن الأدب يجب أن يكون ذا مغزى اخلاقي في تصوير الثواب والعقاب ، وخاصة في القرن الثامن عشر . وفي العصر الحديث اقتصر مبدأ العدالة الشعرية في الادب على الميلودرامه التي تبالغ في تصوير المثاليات الى درجة مضحكة ، وكذلك المساويء . وربما كان «اوسكار وايلد» خير من سخر من هذا المبدأ في الكتابة الأدبية .

(٤) أصل العبارة « يطمح الفن جميعاً الى حالة الموسيقى » .

٧ ـ الدرامه والرواية

(١) «فبعد تغيير التفصيلات اللازم» العبارة باللاتينية ، مثل «قولاً مأثوراً» في الفصل ٣/٦ وهذا ما يجري عادة في الانگليزية وغيرها من اللغات الاوروبية ، اذ يرصّع النقاش او التفسير بعبارات لاتينية هي أساساً من أدوات المناطقة .

مراجع مختارة

BIBLIOGRAPHY

I

ARISTOTLE'S *Poetics*, which includes the most influential of all discussions of drama, is available in many translations; that of Bywater (Oxford, 1909) is usually considered the most reliable. There is a translation and extended commentary in S. H. BUTCHER'S *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (London, 1895), an interesting attempt to understand the work in the terms of nineteenth-century criticism. A translation by R. S. DORSCH is available in the Penguin, *Classical Literary Criticism* (1965). There are useful summaries of Aristotle's influence on Renaissance dramatic theory in J. E. SPINGARN'S *A History of Literary Criticism in the Renaissance* (New York, rev., ed, 1908) and J. W. H. ATKINS'S *English Literary Criticism: The Renascence* (London, 1947).

Of considerable historical importance are DRYDEN'S *Of Dramatic Poesy* which is collected with other essays in the two-volume Everyman edition (London, 1962) and CORNEILLE'S *Writings on the Theatre* (ed. H. T. Barnwell, Oxford, 1965). There are two convenient collections of JOHNSON'S Shakespearian critisism: *Johnson on Shakespeare* (ed.

W. Raleigh, Oxford, 1908) and *Dr Johnson on Shakespeare* (ed. W.K. Wimsatt, Penguin edn, Harmondsworth, 1968). COLERIDGE'S *Biographia Literaria*, of which Chapter XV is of particular interest, is in Everyman's Library (ed. G. Watson, London, 1956) as is his *Shakespearean Criticism* (2 vols, ed. T.M. Raysor, London, 1960). Also available is *Coleridge on Shakespeare* (ed. T. Hawkes, Harmondsworth, 1959).
Hazlitt's essays mentioned in Note D are in volumes 4 and 5 of his *Complete Works* (ed. Howe, London, 1930) and a full discussion of Keats's indebtedness to Hazlitt can be found in Chapter X («Negative Capability») of W.J. BATE'S *John Keats* (Oxford, 1964). ARNOLD'S *Preface* to the 1853 edition of his *Poems* can be found in most modern editions of his poetry, and under the title «On the Choice of Subjects in Poetry», in the World's Classics collection *English Critical Essays (Nineteenth Century)* (Oxford, 1916). The essays on drama and seventeenth-century poetry in T.S. ELIOT'S *Selected Essays* (London, 1932) are of particular importance.

The writings of F.R. LEAVIS which have a particular bearing on the subject are: Chapter I of *Revaluation* (London, 1936; Penguin edn., Harmondsworth, 1964);

«Johnson and Augustanism», «Johnson as Poet» and «Tragedy and the «Medium» in *The Common Pursuit* (London, 1952);

«T. S. Eliot as Critic» and «Johnson ad Critic» in *«Anna Karenina» and other Essays* (London, 1967);

«Eliot's «Axe to Grind» and the Nature of Great Criticism» in *English Literature in Our Time and the Universities* (London, 1969);

«Judgment and Analysis: Notes in the Analysis of Poetry» in *A Selection from «Scrutiny»* (Cambridge, 1968);

«Antony and Cleopatra» and «All for Love», *Scrutiny* Vol. V, No 2 (1936).

Literary Criticism: a Short History, by W.K. WIMSATT and CLEANTH BROOKS (New York, 1957) is useful, though the «slant» is markedly, and at times misleadingly, American.

II

H. GRANVILLE-BARKER'S *Prefaces to Shakespeare* (2 vols, London, 1958) are the most successful sustained attempt to consider Shakespeare's plays in the light of a knowledge of the theatre of his time and the considerable theatrical experience of the author himself. G. WILSON KNIGHT, the most important Shakespearian critic of his time, is essential reading: of particular importance are *The Wheel of Fire* (rev. edn, London, 1949; University Paperback edn, London, 1960) and *Principles of Shakespearean Production* (London, 1964; enlarged edition as *Shakespearean Production,* London, 1968). His approach to Shakespeare may profitably be compared with that of A.C. BRADLEY in *Shakespearean Tragedy* (London, 1904; Paperback edn, 1965) as may also the approach of L.C. KNIGHTS IN «How Many Children Had Lady Macbeth»?. which is collected in *Explorations* (London, 1946; Penguin edn., Harmondsworth, 1964). This last essay includes a useful brief account of the development of the «character-analysis» mode of Shakespeare criticism. Two other interesting modern considerations of the place of «character» in the criticism of Shakespeare are A. B. SEWELL'S *Character and Society in Shakespeare* (Oxford, 1951) and J.I.M. STEWART'S *Character and Motive in Shakespeare* (London, 1949).

The first part of M.C. BRADBROOK'S *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy* (Cambridge, 1935) is a useful introduction to the conventions of the drama of Shakespeare's time, and MADELEINE DORAN'S *Endeavours of Art* (Madison, Wis., 1954) is an attempt to relate the theory and practice of Elizabethan and Jacobean drama which is at once scholarly and lively.

III

The most intelligent contemporary critic of drama in the theatre is ERIC BENTLEY, any of whose books can be recommended. *The Life of the Drama* (London, 1965) is certainly the most stimulating work on the theory of drama currently available. H. GRANVILLEBARKER'S *On Dramatic Method* (London, 1931; republished, London, 1960) is an excellent brief introduction, and there are also *The Frontiers of Drama* by UNA ELLIS-FERMOR (London, 1945; paperback edn., 1964) and *The Theatre and Dramatic Theory* by ALLARDYCE NICOLL (London, 1962). Two works in which drama is approached in a more philosophical manner are SUZANNE K. LANGER'S *Feeling and Form* (London, 1953) in which Chapter 17 is of particular interest and R. PEACOCK'S *The Art of Drama* (London, 1957). *Perspectives on Drama,* edited by J. L. CALDERWOOD and H.E. TOLLIVER (Oxford, 1968) is a useful, if uneven, collection of writings on drama from a great variety of points of view. It includes the relevant chapter from *Feeling and Form,* and stimulating essays by HENRI GHÉON on «The Conditions of Dramatic Art», and by FRIEDRICH DÜRRENMATT on «Problems of the Theatre».

W.B. YEATS was, as well as a great poet, a man much

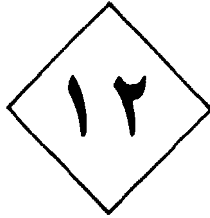
concerned with the theatre, many of this reflections upon which can be found in the collection of essays published under the title *Explorations* (London, 1962).

IV

There are a great number of books on practical theatrical matters and the history of the theatre, most of which have little bearing on drama as literature. EricBentley's collection. *The Theory of the Modern Stage* (Penguin edn., Harmondsworth, 1968) is a useful introduction to the variety of theories about drama which have been current and influential in the last hundred years, and N. MARSHALL'S *The Producer and the Play* (London, 1957) covers much the same ground in an intelligent and readable account of the emergence of the producer as an important figure in the life of the theatre. Allardyce Nicoll's *World Drama* (London, 1949) is extremely comprehensive, and BAMBER GASCOIGNE'S *World Theatre* (London, 1968) can be recommended for its superb illustrations.

Not much can be learnt from reprinted theatre criticisms of productions one nas not seen, but there are available useful collections of the theatre reviews of G.B. SHAW *(Our Theatres in the Nineties,* 3 vols, London, 1932) and HENRY JAMES *(The Scenic Art,* London, 1949). The is also a selection of *Shaw on Shakespeare* (ed. E. Wilson, Harmondsworth, 1969).

It should go without saying that the best way to learn about drama is to read the great dramatists, and to see their plays in performance as often as possible.



الحبكة

تأليف

اليزابث دپل

PLOT

By Elizabeth Dipple

١

الحبكة : المشكلة الاساس

لا تشغل الحبكة[١] اليوم مكانة مرموقة في هيكل المصطلحات الأدبية المقبولة . فهي ، بوصفها كلمة ، قد تجاوزها الزمن في الحقيقة ، منذ تصاعد الانشغال بالانسان في الفكر الرومانسي ، والتوكيد على حرية الكتابة من دون حبك ، ظاهرياً في الأقل . لقد وجد الفنان المؤلف لنفسه استعارات شتى ، مثل «المعزف[٢] الأيولي» الذي تضرب عليه ريح الإلهام الروحي ، فهو لم يكن لذلك صاحب صناعة ينظّم الفعل حسب نمط سببي محكم له بداية ، ووسط ، ونهاية . يعبّر (ترسترام[٣] شاندي) عن حريته ، بوصفه راوية ، بصراحة مفرطة تميزه :

«إني لألتمس (هوراس) عفواً لأني إذ اكتب ما عزمت عليه لن أحدد نفسي بقواعده ، ولا بقواعد أي امريء كائناً من كان» .

كانت الحبكة ترتبط آلياً بالقواعد ، منذ القرن الثامن عشر حتى اليوم ـ تلك القواعد التي بدأت بشكل فضفاض في ما يبدو أن أرسطو قد استقرأه من الدرامه الاغريقية والملحمة ، حتى

تقاوبت بشكل شديد في النقد النظري عند أرسطو وهوراس وأفلاطون منذ أواخر القرن الخامس عشر ، وعلى امتداد القرنين السادس عشر والسابع عشر في ايطاليا ، ثم بشكل أشد تحديداً في فرنسا وانكلترا .

كانت المسألة دوماً مسألة تقليص . فأسلوب ارسطو مفكك ، ورغم أن الأسماء الاغريقية التي يستعملها تثير الكثير من الأصداء ، لا تعود مفرداته التي يمكن ان تحدَّد بحرفية ضيقة بفائدة نقدية كبرى في الحقيقة . كان المنظّرون الايطاليون في سعيهم لصناعة «قواعد» حول الحبكة يقلّصون أرسطو ، بطرائق بعينها ، من حيث أرادوا توسيعه ، فكان من سوء حظنا ان نقاسي فنأخذ أرسطو وهوراس عن طريق هذه المحوِّلات . يقدم (آلان روب گرّييه) علاجاً ناجعاً مطلوباً لجميع أشباه هذه العروض المرجعية ـ قديمة كانت ، ام من عصر الانبعاث ام حديثة ـ عندما يقول ان ليس لعمل فني ان يقوم على نمط قررته التقاليد ، بل يجب أن يبحث عما يميزه من شكل وجِدّة . ومن الضروري ان نشير ان ذلك لا يعني ان الأدب (والرواية في هذه الحال) يجب ان يكون بلا حبكة ، بل إن كل عمل يجب أن يبحث عن خطة تميزه .

ينطوي التقليص في تفكيرنا حول الحبكة على أسباب اخرى ، أقل شأناً . وتعرض الحبكة في بعض الأحوال فكرة

تكاد تكون صناعية ، من حيث اقترابها من الخط البياني ، او الخارطة او ما يشبه ذلك من التخطيطات الكئيبة الأقل إمتاعاً حول النظام البشري . إن كل شيء تقريباً ، من التحليلات الاحصائية في سوق التجارة ، الى وصف الخليقة في ستة أيام في «سفر التكوين» قد تتناولها الخطوط البيانية او الحبكة، فتغدو جزءاً من خطة منظمة تفهم بشكل سطحي على هذا النحو . إن هذه النظرة الى الحبكة لا تنطوي بالضرورة على أية قيمة أدبية أو اخلاقية او رمزية ، وهي غير مرضية فنياً : فهي تملك شمولاً غير أدبي ، لا يتساوق مع أسرار مهنتنا . وعندما يجري الانتقال من هذه الفكرة عن الحبكة ، بوصفها خطوطاً بيانية رياضية ، الى الأدب ، يكون أشد الأشكال تقليصاً غموضُ الجريمة ، حيث يوضع كل جزء من المعلومات في مجال الأشياء والأحداث في نظام من الأحاجي المتداخلة ، يجري تفكيكه بدقة في النهاية . ونحن لا نقرأ قصص الجريمة على أنها من الأدب الخلاق ، بل بوصفها وسيلة من وسائل قياس الذكاء ـ ومن الواجب أن يقدر المصطلح الأدبي على الاحاطة بشيء اكثر من ذلك .

وأخيراً ، ثمة شيء بدئي حول الحبكة : الحبكة ، القصة ، ما يحدث بعدئذ هي الأمور التي تعنينا في الطفولة ، وما كان يفهم في حدود تركيبة الحكاية الخرافية التي تبدأ بعبارة «كان يا ما كان . . . » وتنتهي بعبارة «ثم عاشوا عيشة سعيدة» . وعندما نكبر في السن نضطر للتخلي عن أمور الطفولة . يقع هذا

الاضطرار خارج حدود التاريخ الأدبي ، ولا يمكن السيطرة عليه الا بتوسيع المصطلح الذي سبق تقليصه ، وذلك بالرجوع قبل كل شيء الى ما توحي به كلمتا ارسطو (ميثوس) و(پراكسس) اذ تترجم الكلمة الاولى عادة بكلمة «حبكة» ، كما تترجم الثانية بكلمة «فعل» رغم ان الكلمتين مترادفتان غالباً او هما قريباً من ذلك ، ثم ننتقل بهما خلال الأدب الى ما يقصده الكتّاب المحدثون والنقاد بمفهوم الطاقة ، اي الفعل في الزمن ، وحركة الافكار المعبّرة .

ان كلمة الحبكة مثقلة بالمعنى أساساً ، لأنها تنطوي على الفعل بأجمعه في أي نمط أدبي . ويعني ذلك انها يجب ان تذهب أبعد من المشهد أو الحدث والوصف ، الى درجة بعينها في الأقل ، لتبلغ حركة الذهن او الروح في القصائد اوالروايات النفسية . ولو شئنا اعطاء المصطلح ما يستحقه بوصفه يجمع بين الكلمتين الاغريقيتين ، وجب النظر اليه على انه يضم الفعل الخارجي والفعل الداخلي معاً : فهو المصطلح الأولي الذي تنطوي تفرعاته على عموم فن بناء التعاقب الزمني في الفن . وبعبارة اخرى ، يمكن القول إن ارسطو لم يكن مسرفاً ، بل على تمام الحق ، عندما زعم ان من بين الأركان الستة التي تقوم عليها المأساة ـ الحبكة، الشخصية ، المفردات ، الفكرة ، المنظر ، الغناء ـ تكون الحبكة أهمها جميعاً ، لأن السعادة او الشقاوة انما تعتمد على الفعل والحياة . يستبعد (ي . م .

فورستر) الحبكة في كتابه أركان الرواية ويقول بأسلوب مهذب إن ارسطو كان على خطأ . ثم يذهب الى القول إن الشخصية ، وليست الحبكة ، هي الطاقة المعبّرة التي تكمن خلف نمط الرواية بعينه ، كما يجب ان يعرف كل من وصل اليه التراث الروائي . ويشيع في هذه الدراسة القول اننا نراقب الشخصيات«في حالة الفعل» وهي تتحرك خلال التجربة والفكرة نحو نمو جديد واوضاع جديدة . ويجب ان يحبك الروائي ذلك الفعل ، كما يجب ان يفهمه القاريء على انه مخطط ومرتب حسب النهاية التي قد وضعها الروائي .

كان (هنري جيمز) يتمتع بغريزة اكثر شمولاً من(فورستر) عندما قال بامكان التبادل بين الحبكة والشخصية :

ما الشخصية غير تقرير الحدث ؟ ما الحدث غير تصوير الشخصية ؟ ما الصورة او الرواية ان «لم» تكن عن الشخصية ؟ عن ماذا غيرها نبحث فنجده في الصورة او الرواية ؟ أن تقف امرأة ويدها مسندة الى منضدة فتنظر اليك بطريقة بعينها يشكل حدثاً ؛ وإن لم يكن حدثاً أحسب من الصعب ان نقول ما هو . وهو في الوقت نفسه تعبير عن شخصية . وان قلتَ انك لا ترى ذلك (اي الشخصية في «ذلك» ـ ما قولك !) فإن هذا بالضبط ما يريد أن يريك الفنان الذي يملك من

الاسباب ما يحمله على الظن انه يراه «بالفعل» . . .
وتصنيف الرواية الوحيد الذي استطيع فهمه رواية فيها
حياة واخرى لا حياة فيها .

فن الرواية ص ٤٠٥

ولنلاحظ افتراض (جيمز) ان ترتيب الحدث (ومن ثم خلق «الحياة») أمر مقصود اذ يحاول الكاتب ان يقود القاريء الى حيث يريده . وقد لا نحب الطغيان المسيطر من الفنان ، ولكن يستحيل ان ننكر وجوده ـ هذا اذا لم نذهب مع (ييتس) في القول بالكتابة «الآلية »[٤] . هذه أيضاً تنطوي على حبك ، ولو كان ذلك عن طريق ذهن إلهي .

ترمي هذه الدراسة الى متابعة الطريقتين المتناقضتين في النظر الى هذه الكلمة الادبية . فيجب أولاً ان ننظر اليها كما فهمها ارسطو ثم استمرت في التقلص خلال الكلاسية المحدثة ، حتى بلغت نقطة جعلت (ايدث وارتن) ترفضها رفضاً في دفتر مذكراتها للتأليف :

لقد غابت الحبكة المزدوجة منذ زمن بعيد ، كما ان
«الحبكة» نفسها ، بمعنى الأحجية التي يقحم فيها عدد
من الشخصيات بعينه ، قد ذهبت معها كذلك الى غرفة
خزن التقاليد المرفوضة .

كتابة الرواية ص ٨٢

وسوف ننظر ثانياً في الطرائق الفذة التي توسعت بها فكرة الحبكة في النقد الحديث ، من خلال انتشار المصطلحات النقدية ، التي تدور حول فكرة حيوية عن « الشعر» ومن خلال التطور الذي اصاب نظريات الزمن ، في المجالين الأدبي والفلسفي ، مما يستفيض في وصف فعل الخلق .

٢

الحبكــة والمحـاكــاة

تقع «المحاكاة» في اللب من تفكير ارسطو في كتاب الشعر ـ فتفيد التقليد او التمثيل . وينطوي هذا التوكيد على اهمية بعيدة المدى ، اذ يدّعي صلة قربى بجميع اشكال الفن التي تستمد طاقتها الاولى من اي نوع من التشابه مع الحياة . ويقع اغلب الأدب الغربي في حدود هذا الصنف الواسع ، بما في ذلك الاندفاع نحو الكتابة الواقعية عن «شريحة الحياة» التي يجب ان تكون على مقربة من ذلك الصنف . ان البيانات الادبية عن الواقعية مما صدر في القرن التاسع عشر عن أمثال (بيلنسكي) و (دينوابيه) والأخوين (گونكور) وكثير غيرهم بما في ذلك التعبير الفلسفي عند (إيپوليت تين) ، لا تجد طريقها الحق خارج المعرفة الأساس التي تنطوي عليها فكرة ارسطو ـ اي ان الشاعر لم يكتب تاريخاً بل انه اقام هيكل خيال . تصدق كلمة «المحاكاة» على الواقعية ، لأن كتّابا مثل (بلزاك) و (زولا) و (درايسر) ربما كانوا يقلدون الحياة ، بشكل أشد ، واكثر صدقاً

مما كانوا يأملون ، حتماً . ويوجد الفرق الحقيقي في التحديد الشكلي للفعل . يسمح ارسطو للخيال بفعل واحد في أحسن الأحوال ، ويؤكد تمثيله بشكل موحَّد . فهو يرى ان وظيفة الفن عمارية (بما في ذلك الرسم الذي يقول انه لن يقوى على اعطاء متعة حقيقية إن لم يكن شكلياً وتمثيلياً) اي بناء فعل ممكن عن طريق اختيار بارع . وتصرّ الواقعية على أن الحياة متعددة الأشكال ويجب ان لا تقدم بشكل مفرد بل بشكلها المحيّر التركيب .

إن أهم تمرّد على الأشكال الروائية ، التي يتناولها «إريك آورباخ» في تحليلاته تقليد المحاكاة في الأدب الغربي ، هو ذلك الذي يدور حول «الروائيين الجدد» في عقدي الخمسينات والستينات في فرنسا . فنجد خير من يعبّر عنهم «آلان روب ـ گرِيّيه» في كتابه **نحو رواية جديدة** وهو يرفع السيف بوجه التشبيه ، ثم بوجه «المحاكاة» كما يمكن القول ، لانها تقوم على التشبيه أساساً . فالفن «يشبه» الحياة ؛ وهو حياة يوضحها تمثيل فائق . ومن الغريب ان هذا ليس قصد «روب ـ گرِيّيه» أبداً . فاسلوبه الجزل يعكس اهتمامات تشبه ما لدى ارسطو تماماً ، لكن ما يهاجمه هو السرد الممروض . فهو يريد للفعل ان يُسلّم للقاريء برمّته (وفي مرة ينم عن نفسه فيؤكد ان لديه حبكة فعلاً ، لو كان لنقاده عيون يرون بها) ولكن من دون توكيد مسيطر بالوصف ـ اي من دون التناول البالي بوجهة النظر من

جانب الراوية الذي ينكر مشاركة القاريء في خلق العمل . يستخدم هذا النوع الأخير من الكتّاب ظروفاً خطرة المدلولات وصفات ومقارنات متماثلة تجعل الشيء يتخذ صفات عاطفية ليست له في الواقع . والنقطة التي يسوقها (روب ـ گرييّه) ذات صفة ظواهرية ، تدور حول الشيء ؛ فالفعل موجود ، لكنه مغلّف بالغموض وعلى القاريء ان يخلق الفعل بنفسه من خلال حركية القراءة العمارية . ويكون من نتيجة الكتابة الموضوعية التي تخلو من الصفات بلوغ ادراك جديد للواقع .

بما أننا جميعاً قد تطبّعنا بخصال الاقناع التي يمتلكها أنواع شتى من أصحاب السرد الروائي ، يبدو موقف (روب ـ گرييّه) غريباً أول الأمر ، ولكن يحسن بنا ان نتذكر ان ارسطو يذكر المشاركة في الفن الدرامي لا الروائي . ففي «محاكاة» المأساة «نرى» تمثيل الواقع وندرك شموليته إذ يجري الفعل على صورة محاكاة . ويستدعي هذا منطقياً ، مشاركة تلقائية وابداعية من جانب الجمهور . يرى أرسطو ، مثل (روب ـ گرييّه) ان الفعل الحقيقي (وقد يرى الأخير ان هذه الكلمة مثقلة بالمدلولات فيستعيض عنها بكلمة «شيء») يجب أن يبقى دائماً أمام عين العقل خلال التأليف ليمكن بلوغ شبيه الحقيقة الفعلي . يرجع «الروائيون الجدد» الى خصائص مجردة بعينها من الفن الدرامي في محاولة بلوغ شكل روائي يلغي الراوية ويرسّخ الموضوع . إن بعضاً من هذا غير جديد ، فقد سمعنا

طويلاً ان الراوية قد غاب مع قدوم القرن العشرين ، لكن تجريد العاطفة الانسانية من اشكال الفن وترسبخ تطرف في مبدأ الفن من اجل الفن يقع في باب الجديد فعلاً .

قد يكون هذا النوع من «المحاكاة» على تساوق شديد مع آلة التصوير ، وهو يصدر عن نقطتين رئيستين : فهو تطوير رفيع للحركة الواقعية ، وهو يساهم في ملء الأذن والعين بوسائل الإعلام الالكترونية الجديدة التي يتزعمها (مارشال ماكلوهان) . وقد يبدو تمثيل الواقع هذا خطوة لابد منها ، للانتقال من وصف الأشياء بشكل موضوعي لا نبرة فيه ، الى عرض تلك الأشياء على الستار بوساطة آلة التصوير ؛ الا أن (روب ـ گرّيّيه) يصرّ على الاحتفاظ بتمثيل الواقع هذا في الرواية لأن الفيلم أسرع من ان يبلغه الادراك الصحيح الذي يتطلبه هذا الفن الجديد ـ القديم . لكن نظريته ، برغم ذلك ، قد دخلت مجال الفيلم كما في « السنة الماضية في مارينباد » حيث نجد جميع التعديلات والترابطات في تسلسل غامض تعرضها عين بارعة تؤالف بينها في آلة تصوير يحملها (ريزنيه) . فهو إن كان فعلاً داعية نظرية جديدة ، وان كان هذا الفيلم أفضل من رواياته كما يظن كثير من الناس ، فهو قد يكون على خطأ اذ يصرّ على استمرار الصيغ الأدبية المستوية في عالم يخلو من الانسانية والعاطفة ، تدعمه افكاره وقد نادى به (ماكلوهان) .

إن واحدة من النتائج التي تبرز بوضوح ، حتى من مثل

هذه اللمحة العجلى عبر القرون ، هي استمرار فكرة «المحاكاة» بالرغم من التغيرات في الذوق مما قاد الى شيوع أنماط شتى في فترات شتى من الزمن . كانت المأساة أثيرة عند أرسطو بوصفها نمط المحاكاة الأكبر ، لكن الملحمة وتابعها الرومانس غلبا عليها حتى عودة الأشكال الدرامية في عصر الانبعاث ، ثم تنامت الرواية حتى أواسط القرن العشرين اذ تسلّم الزمام كما يبدو شريط السينما وما يصاحبه من مساعدات الكترونية . ان هذا التوكيد المتبدّل لا ينكر ما يصاحبه من قيمة أنماط اخرى : فلم تمت درامه المسرح ولا القصيدة ولا الرواية ، لكن عين المستهلك قد تحولت الى وجهة اخرى . ثم إن ارسطو كان يعنى كذلك بالملحمة ، بل بأشكال المحاكاة الدنيا في الكوميديا . فالفعل حاضر دوماً في متناول المحاكاة ، وقد نذهب الى القول ان شكلاً فنياً كبيراً أو ما دونه من الاشكال الصغرى ، قد تتحيّن الفرصة فتصنع حبكاتها او تؤلف حسب ما في مجالها من أدوات .

يبدو أن أرسطو كان يستخرج أوصافه من أمثلة محددة اذ كان يكتب ، لكنه برغم ذلك قد وضع قواعد عامة مطلقة ، كانت التفصيلات لديه تبغلها وتساندها دوماً . فهو لذلك قاضٍ يتحدث باسهاب وإحكام حول ما يجب فعله في التأليف الأدبي . إن هذه الخصلة مما يجعله مصدر خطر وشك عند الذهن الحديث الذي يميل منطقه للبدء من الفروع . فاصحاب

هذا المنطق يبدأون دوماً من الخاص الى العام : فيكون الخاص سابقاً على العام الذي يكون دوماً عرضة للتغيّر او التحويل إذ تتراكم التفصيلات . والفرق بين منطق أرسطو ومنطق الفروع يقدم استعارة لتفكيرنا حول تطور الادب ذي الحبكة او الهندسة . فنحن بوصفنا محدثين نؤمن بمستويات لا حد لها من التغير ، ونثور على فكرة القواعد التي تتضمن ان امكانية بعينها يمكن تحقيقها ، وان مستوى ثابتاً من الرفعة يمكن البلوغ اليه . لا يمكن ان يوجد قانون نهائي ، رغم ما تنطوي عليه كلمات القاضي من قيمة . ومن الطريف ان دعوى ارسطو تبقى برغم ذلك فضفاضة ، لأن النص عنده يقودنا الى الظن أنه إنما يستقريء وحسب وانه تعلّم المأساة من «سوفوكليس» و «يوريبيديس» ، والملحمة من «هوميروس» ، وأنه لذلك واحد من القدامى يقدم لنا العون اذ نقف على كتفيه لكي نبصر البعيد .

والحقيقة ان تعليماته النظرية تزوّدنا بما يدعوه «ماثيو آرنولد» باسم «المحكّ» . فقد اعطى الأدب كلمة الحبكة وفسّر ماهيتها ـ وهي مسألة اكثر جرأة وأهمية من اي شيء بلغه أفلاطون في اشاراته القليلة الى الأدب ، أو «هوراس» في تفسيره الظريف الحذر كلمة «اللياقة» او الموقف الذي يعرضه في فن الشعر . لقد حاولت في مناقشة آراء «روب ـ گرّييه» أن أشير في آنٍ معاً الى الاستمرارية والتفريق في النظرية الأدبية

والجمالية . وربما تكون قواعد ارسطو في الحبك قد زايلتها هالة المطلق ، لكنها ذكية بعيدة الغور . ومن المهم حتماً ان تتعلم المشي في تلك المدرسة قبل البدء بتعلم الرقص .

يقول ارسطو (المقطع ٩) ان المرء يدعى شاعراً لا لكونه يصنع أشعاراً ، بل لكونه يصنع حبكات خلال تمثيل الفعل : (ميثوس ، مايميسس، پراكسس) /الحبكة ، المحاكاة ، الفعل ، بالاغريقية/وهن اللامنفصلات الثلاث . وواجبه الأساس عرض العموميات لا التفصيلات ، وهو واجب يرقى بعمله الى مستوى الانجاز الفلسفي ويضعه فوق المؤرخ الذي يتعامل بالتفصيلات وحسب . ولو اختار أن يكتب التاريخ تكون روايته منفصلة عن رواية المؤرخ الصرف بحكم كونه يختار حسب قوانين الإمكان والاحتمال ، ويبقى برغم ذلك شاعراً .

لكن الحبكة ، كما يدرك ارسطو جيداً ، لا يسهل بلوغها بنجاح مناسب ، رغم ان التراكمات الأدبية ، حتى في حدود خبرته المبكرة ، تنم عن وفرة عميمة من المحاولات . واذ يبلغ الشاعر طريقة خلق المتعة او الجمال ، يُفهم عرضه أساساً على انه يقوم على بداية ووسط ونهاية . ويقع ذلك في باب الحبكة المركّبة لا البسيطة ، اي التي تنطوي على «انقلاب الحال» او «التبيُّن»[1] او كليهما معاً . وفي حالة المأساة تكون النهاية بشكل فاجعة يتسبب فيها بناء الفعل او المثلبة الداخلية في الشخصية التي تسقط .

تغدو هذه الخصائص واضحة في العمل الفني المكتمل ، لكن الشاعر يجب الا يفكر بالناتج وحده ، بل بالعملية كذلك . واذ يكتب الشاعر ، عليه ان يحاول استبقاء المشهد أمام عينيه ليمكن بلوغ الكمال الأمثل في عرضه . فالشاعر ، شأن الفيلسوف ، يجب ان يبدأ من العام الى الخاص ، فيضع الخطوط العامة للفعل اولاً . ثم يملأ ويوسّع فيه باضافة الحوادث المناسبة ، القصيرة نسبياً في المأساة ، الطويلة نسبياً في الملحمة . يجب أن يسهل احتواء الفعل في الذهن ، بغض النظر عن النمط ، فلا يضيع في غمرة الأحداث . وفي صناعة البداية والوسط والنهاية ، يعتمد شاعر المأساة في الواقع على حركتين ـ التعقيد والحل (الكارثة) ، اي حبك الفعل وحلّه . هنا يقع فن العملية ، من حيث الهيكل ،. وهو بالتأكيد أقل ارضاءً من عرضه خصائص المنتوج .

وإذا يعلّم ارسطو ، يمكن ان يُتهم بالحذف ـ وبخاصة عند جمهور حديث مهووس بالطريقة ـ او قد نقول انه يخفق في إعطائنا الأوصاف التي نريد . فبين الحبك والحل مثلاً ، تأتي نقطة التحول من الحظ الطيب الى الرديء . يصرّ ارسطو ان يكون الشاعر بارعاً في فعل الصعود والهبوط على السواء(اذا ما استعرنا لغة دولاب الحظ) لكنه لا يقول شيئاً عن طبيعة الأزمة ، او مستودع الفعل ، ولا عن موضعها الدقيق ـ تلك اللحظة التي

تكوّن ما تدعوه (سوزان لانگر) بعبارة «الايقاع المأساوي» ، الذي يشكل التحوّل ـ اي اللحظة بين الصعود والهبوط ، بين الحبك والحل . نستطيع ، من ناحية آليّة ، ان نحذو حذو النقاد الايطاليين من عصر الانبعاث الذين تبعوا (هوراس) في البناء ذي الفصول الخمسة ، وقالوا إن التعقيد في المسرحية المثالية يستغرق فصلين ونصف ، ويستغرق الحل الفصلين والنصف الآخرين ، فتكون الأزمة محض قلب واضح يحدث في منتصف السير الزمني في الحبكة . ومن الواضح هنا ان التفسير ضروري . فليس مما يفي بالغرض ان نضع الكاتب ازاء تعليمات جاهزة تبين له كيف يتصرف ، كما عرف جيداً اصحاب النظريات في المئة الخامسة عشرة[٢] ، وكما تبين جميع النظريات الأدبية اللاحقة .

إن كتاب ارسطو لم يمت ، بل ما زاد على أن نام خلال القرون الوسطى ، وراح البلاغيون الذين يستمدون تقاليدهم آخر الأمر من (كيكيرو) و (كوينتليان)[٣] يعلّمون الشاعر كيف يكتب ويحبك ويرتب الفعل . لقد أوضح (ي . ر. كرتس) ان الموضوعات او الصيغ غالباً ما كانت تفرض طرق ملء الهيكل الذي يغلب ان تقرره مسبقاً قواعد البلاغة العتيقة (الفصل الخامس) . وبما ان القوة المؤثرة في الفترة القروسطية كانت تستند الى الكتاب المقدس بقسميه ، حدث تحول في أسلوب «المحاكاة» بالتدريج بما يخدم التفريق الكلاسي بين الأسلوب

الرفيع وما دونه من أساليب . يصف (آورباخ) نوعاً جديداً من الواقعية يمتزج فيه الرفيع والوضيع بسبب امتزاجهما في شخص المسيح ـ ملك الملوك ، المولود في مذوَد ، الذي أُخضع الى مهانة طريقة بالغة الدناءة في الاعدام العلني . وقد ظهر لدى الآباء الكنسيين في عهد (اوگستين) والتابعين غير ذلك من الصور الدقيقة التي أدت الى تفسير التاريخ بشكل عمودي مجازي . فمثلما سبق آدم واسحق في الاشارة الى شخص المسيح ، كذلك يمكن النظر الى كل حدث في التاريخ او الادب على انه تمثيل رمزي لأحد وجوه الكشف الالهي . كانت الفكرة الكلاسية تجري على النقيض من هذا وتنطوي على الزمان والمكان والسبب والنتيجة : فكانت بعبارة (آورباخ) أفقية في طبيعتها .

كانت قواعد (هوراس) على شيء من الانتشار كذلك في العصور الوسطى انتشاراً يكفي لاعطاء تأليف متأخر مثل قصيدة (چوسر) بعنوان (ترويلوس وكريسيده) شكلاً من البناء المحبوك المتقن ذي الفصول الخمسة ـ لكن تلك القواعد قد انعشها كذلك تنامي اللغة المحلية والآداب الدنيوية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر . وفي آناء ذلك ، تلقّى الحبك رفداً من تلك الالهة العظيمة ، ربّة الحظ ، ذات الدولاب غير مستقيم الخطوط (الحبكة البسيطة عند ارسطو) ولا ذي الجانبين كما في المثلث متساوي الاضلاع (الحبكة المركبة

عند ارسطو التي تبلغ الذروة بين التعقيد والحل) ولكنه مستدير وفي حركة دائمة في عالم ما بعد السقوط . وهكذا يتكرر فعل (ترويلوس) من «شقاء الى سعادة ، ثم يغيب الفرح» كما ان عصر الانبعاث ، بالرغم من الانتعاشات الارسطية ، لا ينسى ذلك الدوران الأبدي . ونجد (ادموند) في **الملك لير** وهو يحتضر يعلم ان «العجلة قد اكملت دورتها ، وانا هنا» ؛ كما نجد (مارلو) وبخاصة في **ادوارد الثاني** يسمح للعجلة ان تدور بضعة دورات قبل حلول الفاجعة ، وبذلك يتحدى وصايا إرسطو ضد أساليب الحوادث أو الملحمة في المأساة بنجاح مذهل .

لكن الفترة القروسطية تشكل ، برغم ذلك ، نوعاً من الانقطاع ؛ ففي تلك المرحلة عندما انتقل كتاب **الشعر** الى اوربا الغربية على يد ابن رشد و (هرمانوس) (الذي نقله الى اللاتينية في القرن الثالث عشر ونشر في البندقية عام ١٤٨١ ثم اعيد طبعه عام ١٥١٥) تسنّمت الحبكة من جديد مركز الصدارة في نظرية الادب الخلاقة . ان الاجتماع الفذ بين حاجة المذهب الانساني لتحديد عملية الأدب وبين وصول تعليقات ابن رشد على نسخة مغربلة من كتاب **الشعر** قد خلق عاصفة من النظريات دقق فيها (برنارد واينبرك) في كتاب بعنوان **تاريخ النقد الأدبي في عصر الانبعاث في ايطاليا** . وكان من نتيجة ذلك نقاش طويل لم يحلّ ، صاحبه ظهور قواعد جديدة تلبّي كل حاجة . لقد

تسلمت المئة الخامسة عشرة نسخة هجينة ما لبثت ان توضحت بالتدريج ، لكنها تحولت بما توافر عليها من تفسير فغدت خلقاً جديداً بمزاوجتها مع (هوراس) اضافة الى الاشارات الى افلاطون ، والصيغ الجديدة ، والأدب الجديد .

كان بالآداب المحلية حاجة الى نظرية في الشعر شاملة ، ويبدو انها قد علقت بين حماسها لصيغة جاهزة قوامها ارسطو وهوارس، وقلقها حول شكل الأدب المنتظر. وكان الأمر بالنسبة اليهم مسألة ولادة ثانية حقاً ، من حيث شعورهم ان تلك التأليفات باللغات المحلية كان عليها ان تعيد الى الحياة أشكال الادب الكلاسي من حيث الحبكة والالفاظ معاً . وقد ارادوا اظهار مساواتهم بالفترة الكلاسية باتخاذ المعايير الكلاسية وتطبيقها بدقة . ومثال ذلك كتاب (أنتوني ريكوبوني) المتأخر ، بعنوانه/ اللاتيني / **عن كتاب الشعر لأرسطو وهوراس مجتمعين** (الذي وضع له (واينبرك) تاريخاً بحدود ١٥٩٢) . يسوق هذا الكتاب أمثلة متشابهة من أرسطو وهوراس ، تزينها صور بلاغية يستدعيها **فن الشعر** ، كتاب هوراس . ومما قد يفوق أهمية نمطية المثال كون المثال يفرط في التفصيلات ، كما في حالة (كاستلفترو) الذي حاول ، رغم تردّده ، ان يتعمق في فكرة التقليد ، فذهب الى القول ان الجمهور يجب ان يحمل على الاقتناع بانه لا يشهد تمثيلاً ، بل انه يشهد الفعل نفسه ، على فرض ان البطل ، كما قد نقول ، سيوافق على تحديد

ظروف حياته، وسقوطه المأساوي في الساعة السابعة من مساء يوم بعينه .

تكمن الصعوبة ، كما سلف القول ، في اللب من الحاجة الفعلية لتفسير أرسطو . يتميز أسلوب كتاب الشعر بمرجعية مفزعة ، فهو ليس بفن تطبيقي ، بل ان فكرة التطبيق بعينها تثير عدداً من المسائل والمشكلات . فمما يقال مثلا إن ابن رشد قد غربل كتاب الشعر وأربكه اذ «عرّبه» اي عندما أفاد من الأدب العربي لتفسير آراء أرسطو . وقد لا يكون ذلك صحيحاً ، فقد يأتي يوم يستطيع فيه عالم بالاغريقية والعربية ان يكشف عن طبيعة هذه (الغربلة) وطريقتها ، فيظهر التغييرات الضرورية لدى تطبيق هذه النظرية بشكل عملي وعلى نطاق واسع . ومن التمرينات المفيدة في توضيح مدى ما وصلت اليه المشكلات والخصومات التي أثارها المنظِّرون الايطاليون بعد ذلك ان ندقق في مقدار ما أُدخل تحت عبارات أرسطية رئيسة ، ذكرها (واينبرك) في كشّاف كتابه . كان الايطاليون ، مثل ابن رشد ، يتناطحون مع مشكلات تطبيق ما يبدو نظرية متقنة في فنون أدب بأكمله .

ولندع جانباً متابعة تلك الصراعات ، وهو أمر أحسن (واينبرك) تناوله ولنعد الى الأشواك في النص الأرسطي نفسه ، وما في نص هوراس وافلاطون على نطاق أشد تحديداً . يجد

من يتناول فن ارسطو صعوبة في كل مرحلة تقريباً فيضطر في الأخير ان يتصرف حسبما يراه من تفسير . واذ يكون المرء في مرحلة التناول ، يجد أن مصاعبه تبدأ بهذه الناحية من تعليمات ارسطو . فان كان عليه ان يبقي المشهد الذي يصف تحت نظره دائماً لغرض الإبقاء على شبيه الحقيقة ، وجب ان يكون لذلك المشهد وجود سابق في التاريخ او الاسطورة او التجربة . فماذا تكون طبيعة الابداع والحالة هذه ؟ هل يخلق الشاعر « من لا شيء » فعلاً سيبدو ممكناً او محتملاً ، أم أن عليه الالتصاق بما هو معروف ؟ وإن كان عليه الابتداء بالخطوط العامة ليملأها بالحوادث التفصيلية ، فهل يكون مرتبطاً بقصة تقليدية في الحوادث العامة وطليقاً منها في الحوادث التفصيلية ؟ أم انه طليق في الحالين ؟ إن ما يستعرضه أرسطو من أدب لا يفيد كثيراً في الجواب ، لانه إما ان يكون مفقوداً او ان موضوعه تقليدي بشكل غامر .

لقد سبق الحديث عن طبيعة الأزمة وموضعها بين العقد والحل ، لكن ارسطو يزيد ذلك تعقيداً . فهو يذكر ان التعقيد في مسرحية (ثيودكتس) بعنوان لنسيوس كان قد بدأ قبل ان تبدأ المسرحية ، فيبدو لذلك أنه يريد القول إن المسرحية ، في حدود القواعد ، يمكن ان تقوم بأكملها تقريباً على الكارثة او الحل . إن هذا مما يلغي بأشكال ذات مغزى فكرة البناء على أسس من البداية والوسط والنهاية ، إن لم يكن لسبب فلأن

التحول من هذا الترتيب الثلاثي الى ركني التعقيد والكارثة ينطوي منطقياً على قطع المسرحية في منتصف الوسط ـ وبخاصة إذا طلب المرء قواعد محدّدة لا تتغير .إن هذا النوع من التفكير ما يزال شائعاً بين بعض نقاد شكسبير مثلاً ، إذ يبحثون عن الأزمة او التحول في موضع أقرب ما يكون الى المشهد الثالث من الفصل الثالث ، ثم يفسرون المعنى جيئةً وذهاباً من تلك النقطة . وقد كان ذلك بالطبع صحيحاً من حيث التأليف في بناء مسرحيات « القواعد » الكبرى عند (كورنيّ) و (راسين) .

زعم ارسطو في وصفه المأساة أول الأمر ان كل مأساة تتكون من حبكة وشخصية ولغة وفكرة ومشهد وغناء ، تكون الحبكة اهمها جميعاً وقد أشار كذلك ان الفكرة والشخصية وسيلتان تقودان بالطبع الى نجاح الفعل او فشله . ويبدو انه يريد القول ان الفكرة والشخصية سببان كافيان للفعل ، وهو شرط يجعل من الثلاثة مكونات مجتمعة للكل ، لا متفرقة . ترى هل يقول بالوحدة ام بالتفرقة هنا ؟ واذا نظرنا الى الحبكة بوصفها الأهم ، الا يتحتم إدخال فعل الشخصية والفكرة لمساندة القول ان الفعل حركة جسدية ؟ يقدم (ر . س . كرين) في دراسته الفذة « مفهوم الحبكة وحبكة رواية توم جونز » تقسيماً بعينه يمكن ان يتغلب على هذه المشكلة . فهو يزعم ان الحبكة كلمة تركيبية تنطوي على ثلاثة تطويرات سببية ينتج عنها حبكات الفعل ، وحبكات الشخصية ، وحبكات الفكرة . ان هذا

التفسير مما يرفض القول ان حبكة الفعل ترتيب آلي محض ، وهي النتيجة التي تم الوصول اليها عن طريق القواعد الدقيقة وتأويلها ، مما جعل من افكار ارسطو ، بحلول القرن السابع عشر ، تقاليد ضيقة يمكن التخلي عنها :

> من المستحيل . . . أن نحدّد بشكل وافٍ ماهية أية حبكة ما لم ندخل في صيغتنا العناصر الثلاثة جميعاً او الاسباب التي تكون الحبكة تجميعاً لها ؛ ويتبع ذلك ايضا ان الحبكات تختلف في البناء حسب أحد المكونات السببية الثلاثة التي تستخدم مبدأ تجميع . فيوجد لذلك حبكات فعل ، وحبكات شخصية ، وحبكات فكرة . ففي الاولى يكون مبدأ التجميع تغيراً مكتملاً ، تدريجياً او مفاجئاً ، في وضع البطل ، وتؤثر فيه الشخصية والفكرة (كما في مسرحية **اوديبوس** ورواية **الأخوة كرامازوف**) ؛ وفي الثانية يكون المبدأ عملية تغيّر مكتملة في الشخصية الاخلاقية للبطل ، يسرع فيها الفعل ويشكّلها ، وتتضح من خلاله ومن خلال الفكرة والشعور (كما في رواية «جيمز» بعنوان **صورة سيدة**) ؛ اما في الثالثة فيكون المبدأ عملية تغيّر مكتملة في فكرة البطل ، وبالتالي في شعوره ، يتحكم فيها ويوجهها كل من الشخصية والفعل (كما في رواية

(پيْتر) بعنوان **ماريوس الابيقوري**) .

(كرين ، ص ٣٠٦)

هذا قلب طريف لآراء ارسطو ، يستخدم فكرة عميقة عن الحبكة والفعل لاقامة هيكل افكار يسيغه الجمهور الحديث. يستعيض (كرين) عن كلمة المأساة بالحبكة ، ويبدأ منها . لقد زاد أرسطو في تعقيد الأمور في المقطع الثامن عشر من **كتاب الشعر** حيث يذكر اربعة انواع من المأساة ، يمكن الجمع بينها في الحالة المثالية ، وهي : المأساة المعقدة (التي تستند الى الانقلاب او الكشف ويمكن مقارنتها بحبكة الفعل عند (كرين)) ومأساة المعاناة ، ومأساة الشخصية ومأساة المشاهد . ويذكر (كرين) النوع من التفريق نفسه اذ يشير الى سابق العلاقة بين الحبكة والشخصية والفكرة ، لكنه في الأخير يقدم نظريته وهي ضرورة تنشأ عن طبيعة المشكلات في نص أرسطو .

ثمة نقطتان أُخريان في **كتاب الشعر** يجب ذكرهما : فكرة الفعل الواحد ووسيلة إحداث الاشفاق والخوف . لقد حظي استخدام الفعل الواحد ، وما ينتج عنه من وحْدة ، باهتمام واسع في النظرية الأدبية التي أعقبت **كتاب الشعر** مما أدى الى قاعدة الوحدات الثلاث ـ الفعل والزمان والمكان . لقد ذهب ارسطو الى حد القول ان هوميروس كان يتلقى إلهاماً إلهياً اذ اختار فعلاً واحداً لحكاية كل من **الألياذة والأوذيسة** ولم يخطيء فيحاول

الكتابة عن الحرب الطروادية برمّتها او عن كل واحدة من انجازات (يوليسس) . يجب ان تكون الحبكة كلاً لكي تكون مؤثرة ـ اي يجب ان يكون لها بداية ووسط ونهاية ، ويجب ان يكون لها حجم ، بمعنى الكبَر والاتساع ليسهل على الذهن الاحاطة بها . ان البناء الذي يقوم على الحوادث ينكر ذلك فيؤدي الى الاضطراب فيعتم على الهدف الذي يقصده الشاعر . ولا يهتم ارسطو بالحبكة المزدوجة ، بل يرى ان الاتساع يفيد من الحبكة المركبة التي تستخدم التبيّن وانقلاب الحال .

إن هذا التوكيد على فعل واحد كامل مجرد من الزوائد والحوادث لا يؤدي وحده الى جدل نظري . لكن الفعل يحدث في المكان والزمان ويسهل ان يشتبك في الجذر من تعريف (المحاكاة) . ما العلاقة بين العالم الطبيعي والفن ؟ هذا سؤال مرهق ، كما يعلم جميع الجماليين . هل يقصد ارسطو بالمحاكاة ان الفن يقلّد الطبيعة بشكل كامل ؟ واذا كان الامر كذلك ، فان المأساة التي تمثل على المسرح يجب ان تقنعنا انها تحدث هناك ، في مكان واحد يمثله المسرح بشكل محاكاة في زمن واحد ، لكي يمكن استيعاب الفعل بمقاييس شبه الحقيقة الزمني . ولا يكون ارسطو دقيقاً في هذه المسألة ، اذ يقول ان الطول يعتمد على الزمن اللازم احتمالاً او ضرورةً لإحداث تغيّر من السعادة الى الشقاوة او بالعكس . كان النقاد

الايطاليون والكلاسيون المحدثون يؤثرون الوحدات الثلاث في الدرامه ، مع استثناءات قليلة بارزة (من يجرؤ في صحبة امثال ‹كورنيّ› و ‹بن جونسن› ان يذكر المرتدّ ‹آنتوني مندي› الذي كان يوماً « خير من لدينا في الحبك »؟ » ، لكن افضل من كتبوا الدرامه لم يفعلوا ذلك .

وأخيراً ، كيف يحبك الكاتب فيخلق الاشفاق والخوف ، ليس خلال أداء الدرامه وحسب ، بل عندما يستمع أحدهم الى الحكاية ؟ إن أقل الأجزاء أهمية من الجواب يمكن تفسيره بطريقة واضحة : يسهل غالباً إثارة الاشفاق والخوف بوساطة انقلاب الحال او التبين البارع ، لأن المفاجأة تنضم الى المنطق . ومن أسفٍ ان الاشفاق والخوف لا يتصفان بالآلية ، بل انهما ينضمان الى عنصر محيّر في عرض ارسطو قوامه « لا أدري ماذا »/كما يقال في الفرنسية/ . وهما ، شأن الفعل والحبكة ، يشكلان الهدف المقصود في المأساة ، مهما كان ذلك . فهما يصدران بشكل طبيعي عن الفعل فيشكلان لذلك جزءاً أساساً من الحبكة . ونجد ‹فورستر› ، الذي يعارض ارسطو في قصده ، ينتقد حبكات ‹هاردي› ، لأنها تقع تحت سيطرة كبيرة من القَدَر خارج حدود الفعل ، في حين يجب ان تكون ذات نمو داخلي . يصرّ ‹فورستر› ان تعمل شخصية البطل من خلال الفعل ، ولكنه في الأمور الأساس يطلب ما يبتغيه أرسطو في (المحاكاة) .

واذا يعالج (ر . س . كرين) المشكلة ، يصل الى القول ان ثمة فرقاً بين بناء الحبكة وشكلها (الفعل او القوة) وهو مما يؤدي الى الاشفاق والخوف وما ينتج عنهما من تطهّر :

> لكن من الواضح ، من وجهة نظر فنية ، ان هذه القوة التي تكوّن شكل الحبكة ، هي أهم خصلة تنطوي عليها أية درامه او رواية ؛ فهي في الواقع أبرز ما يميز أعمال المحاكاة عن جميع ما عداها من انواع الانتاج الادبي . ويتبع ذلك ان الحبكة ، اذ ينظر اليها من ناحية الشكل في اي عمل محاكاة ، لا تكون ، بالنسبة للعمل اجمع ، محض وسيلة ـ إطار او أداة وحسب ـ بل الهدف النهائي الذي يجب ان يوضع في خدمته ، بشكل مباشر او غير مباشر ، جميع ما في ذلك العمل ، اذا اريد للعمل ان يقوم كلاً واحداً .
>
> (ص ٣٠٨)

وهذا جواب جيد خلاق ، لا يخلو من نبرة أرسطية .

ويجب ألا يشطّ المزار بين أرسطو وبين كل من هوراس وأفلاطون ؛ إذ بالرغم من أثرهما الشديد في تكوين قواعد الكلاسية المحدثة ، يميلان إلى الارتباط ، في نظرية الحبكة في الأقل ، بالأفكار الأوسع والأشد وضوحاً عند أرسطو . ويسهل دمج الكثير من نظريات هوراس بنظريات أرسطو ، رغم

أن اثنتين من أفكاره ـ وهما فكرة اللياقة ووظيفة الفن أن يعلِّم ويسلّي ـ تقومان على حياة خاصة بهما . تتطلب اللياقة أن تتسق جميع أجزاء العمل بعضها مع بعض ، لا حسب شبيه الحقيقة وحده ، رغم أن ذلك ضروري جداً لنظريته ، بل حسب القواعد الداخلية التي تقيم ذلك الاتساق . إن هوراس لا يحفل أبداً بغريب الزخرف الذي يتخطى حدود اللياقة ، فهو يفتتح « رسالة إلى بيسونس » وهو العنوان الذي سبق **فن الشعر** بصورة مضحكة عن رؤوس بشر وأعناق خيل وحيوانات ذات ريش ونساء نصفهن الأسفل من جسم السمك ، مما لا يقوى على تصويره غير رسام يتعامل بالسخف :

> يا أصدقائي ، ألا يغلبكم الضحْك لو رأيتم رساماً يرسم صورة فيلصق رأس إنسان على عنق حصان ، ويجمع في مخلوق واحد أعضاء حيوانات شتى ، تكسوها رياش مستعارة من كل طائر ، أو يرسم مخلوقاً نصفه الأعلى وجه امرأة بارعة الحسن ، وأسفله سمكة أسود ذيلها ؟

/ترجمة بقليل من التصرف/

وهو شديد الوعي بالجمهور الذي يجب أن يُحمل في اتجاه الدروس التي يعلّمها الفن ، عن طريق المحاكاة ، مما يعكس العالم كما هو ، ويمكن أن ينظِّم حسبما يراه الشاعر .

ويجب أن يُدقق النظر في الأنماط من حيث علاقتها بالأسلوب اللائق الذي سبق وضعه لها ، فتدرس أخلاق البشر وعاداتهم لتمثل بشكل مناسب في الفن ـ فيظهر الشيوخ شيوخاً والشباب شباباً . وإذ يجري تنظيم كل شيء بشكل مناسب ، **فيحدد النمط** وتضبط اللغة في نظام ، ينشأ السرور ، فيستطيع الشاعر من خلاله أن يقوم بواجبه في التعليم . وهكذا يتخذ الشعر وظيفة أخلاقية ربما كانت في المنطوى من الفلسفة الأخلاقية عند أرسطو ، لكنها لا تتضح بشكل كافٍ في كتاب الشعر .

وعندما جرى التزاوج بين أفكار أرسطو وهوراس في المئة الخامسة عشرة غدت هذه قضية كبرى تدفع إلى التوحيد .

لكن الاضافات الأفلاطونية قد أعانت تلك القضية وأعاقتها في آنٍ معاً . لقد مدح أفلاطون إلهام الشعر في محاورتي **فايدروس** و**آيون** لكن الوثيقة الوحيدة التي تخدم أغراضنا ترد في مقطع صغير من الكتاب العاشر من **الجمهورية** حيث يضع «المحاكاة» في المرتبة الثالثة بعد الحقيقة وظل الحقيقة ، وينفي الشعراء من الدولة لأنهم لا يقولون الحقيقة . وكان لا بد أن يؤدي ذلك إلى تساؤلات حول طبيعة « المحاكاة » ، لا بخصوص العلاقة بين الفن والواقع حسب ، وإنما حول « سبب وجود » المحاكاة في عالم مسيحي . ولا يكفي ما شاع في المئة الخامسة عشرة من عبارات مستهلكة بأن

لا بأس من المحاكاة لأنها مفيدة . هل « المحاكاة » حقيقية بأي شكل ؟ أم هل يمكن اجتماع « المحاكاة » مع طبيعة الوجود ؟ لقد أقام شكسپير استعارة جمالية من هذه المسألة :

أودري : لا أدري ما « شاعرية » هذه : أهي صادقة في الفعل والقول ؟ أهي شيء حقيقي ؟
تچستون : في الحق ، لا ؛ لأن أصدق الشعر أكثره تظاهراً ؛ والعشاق هواهم مع الشعر ، فما يقسمون عليه في الشعر يمكن القول إنهم يتظاهرون به بوصفهم عشاقاً .
أودري : أتودّ إذن لو أن الآلهة قد جعلتني شاعرية ؟
تچستون : في الحق ، أودّ ؛ لأنك تقسمين لي أنك صادقة ؛ فلو كنتِ شاعرة لكان لي بعض الأمل أن تكوني متظاهرة .
أودري : ألا تريدني أن أكون صادقة ؟
تچستون : في الحق ، لا ، إلا إذا كنتِ سيئة الحظ ؛ لأن اجتماع الصدق بالجمال كاجتماع العسل بالسكّر .
جاك : (جانباً) يا له من أحمق !

كما تهواه ٣/٣

لم يسبق لهذا السؤال أن حظي بإجابة أفضل أو أدق ـ الصدق والفن ، العسل والسكّر ، وهزّة الكتفين بغير مبالاة من البهلول . لكنه بقي ، برغم ذلك ، مصدر إزعاج مقيم . كيف

يكون القصص حقيقياً ، وهل كونه محبوكاً ومرتّباً باختيار يبعد (المحاكاة) عن الحقيقة باتجاه الأكاذيب ؟

بحلول القرن السابع عشر ترسخت القواعد وتطور أدب يقوم على قواعد ، من غير إمكانية انتصار أو غلبة فعلية . وإذ شاع الحديث عن القواعد بدأ الثائرون يُسمعون أصواتهم . لقد دارت رحى ما صار يدعى بمعركة القدامى والمحدثين على جبهات متعددة في فترة آلت إلى التحولات الانشقاقية في القرن الثامن عشر . يقدم (درايدن) في **مقالة في الشعر الدرامي** بأسلوب فني أنيق وثيقة شاملة تلخص أغلب تلك الخصومات والقضايا . هنا أربع وجهات نظر تتهادى على أمواج (التيمز) وهي ملفعة بأسماء إغريقية ـ يوگينيوس ، كرايتس ، ليسيديوس ، نياندر ـ تصاحبها على البعد أصوات المدافع في معركة يلتحم فيها الانگليز والهولنديون . ويدور الموضوع حول الحبكة والبلاغة ، كما يتناول النقاش اتباع القواعد أو عدمه ، وأفضلية القدامى أو المحدثين، والفرنسيين أو الانگليز من الدراميين ، وباختصار ، كيفية التأليف وأي نوع من التأليف يكون موضع مدح . وهي مناقشة عادلة مربعة الأطراف تتعمد ألا تنتهي بحلّ . لقد درج العرف أن (نياندر) يمثل (درايدن) نفسه ، فهو يتكلم « بصفته الشخصية » في **دفاع عن مقال في الشعر الدرامي** ، لكن التلاقي الهادىء بين وجهات النظر متعددة المستويات في المقال الأصلي ، والتمازج الرفيق وعدم البتّ

الهادىء مما يشير إلى موقف مرحلي معبّر . لكن المعركة تنتقل من هذا التسامح النسبي إلى ضراوة في القرن اللاحق ، إذ يضعف سلطان الكلاسية ، ويخيم ظل « ربة البلادة » على القواعد المنتظمة التي كانت فيما مضى تنير الابداع الأدبي .

إن من الخطأ الظن أن تقاليد الحبك قد ماتت لأن رواية تـريسترام شاندي قد صورت استحالتها المطلقة :

يجب أن تعلمي يا أمي ـ لكن لدي خمسين مسألة أكثر إلحاحاً يجب أن أعلمك بها قبل ذلك ـ لدي مئة مشكلة وعدتُ بتصفيتها ، وألف همّ وبليّة خاصة تراكمت على رأسي ثقيلة مضاعفة ، يأخذ بعضها بخناق بعض ـ اندفعت بقرة (في الغداة) خلال التحصينات التي أقامها عمي (توبي) والتهمت علفتين ونصف من اليبيس ، واقتلعت أخضر الجذور قبالة السياج والطريق المسقوف . يصرّ (ترم) أن يمثل أمام محكمة عسكرية ـ وأن تقتل البقرة ـ وأن يصلب (سلوپ) ـ وأن تنهال عليّ الهموم ـ وأن أُجعل شهيداً في يوم تعميدي ـ يا لنا جميعاً من مساكين ! ـ أريد ما يحصنني ـ ولكن ليس من وقت نضيعه في التمني . لقد تركت أبي مضطجعاً على فراشه ، وإلى جانبه عمي (توبي) في كرسيه المزركش ، ووعدت أن أعود إليهما في ظرف نصف ساعة ، وها هي ذي قد مرت خمس وثلاثون دقيقة

هذه من دون شك أعظم التعقيدات التي تعرض لها مؤلف على قيد الحياة ـ لأني يا سيدي عليّ الانتهاء من كتاب «هافن سلوكنبرجيوس»[٤] ـ ومن سرد محاورة بين أبي وعمي «توبي» عن حلول قدمها «پرگنتز» و«سكروديروس» و«أمبروز» و«پارايوس» و«پونوكراتس» و«گرانگوزييه» ـ كما عليّ ترجمة حكاية من «سلوكنبرجيوس» وكل ذلك بخمس دقائق أقل مما لدي، بل من دون أي وقت بتاتاً؛ ـ يا له من رأس! ـ وددت لو أن أعدائي استطاعوا رؤية ما في داخله! إن التقاليد لا تزول بسهولة، فالإنكار المطلق نفسه لا يعينها على البقاء حيّة، لكن من عادة النظرية أن تعود للحياة من جديد.

إن واحداً من أكبر النقاد أثراً في أواسط القرن العشرين، وهو «نورثرپ فراي» قد أعاد الاهتمام بأرسطو إذ أعاد تفسيره بميل قوي إلى مذهب «يونك». ينثر «فراي» الأسماء الأرسطية في كتابه **تشريح النقد** بشكل يكاد يكون على غير هدى، لكن أوضح ميزة في الكتاب انفصاله عن الماضي، والأهم من ذلك تطويراته كلمة «الأسطورة» بما يقترب من آراء «يونك» بشكل عجيب ومن الطريقة التي ترتبط بها هذه الفكرة مع كلمة «ميثوس» أو الحبكة عند أرسطو. لا شك أن «فراي» معنيّ بالحبكات، لكن جميع الأدوات الأرسطية لا تزيد عن كونها

ملاحظات نحو تطوير مختلف تماماً لفكرة الأسطورة في الأدب .

وتسود (نظرية الأساطير) بين مقالاته النظرية الأربع . فهي أطول من مقالته الثانية بعنوان (نظرية الأنماط) وتتفوق كثيراً على المقالتين الأخريين بعنوان (نظرية الصيغ) و (نظرية الرموز) . وسرعان ما يكشف (فراي) اعتماده النظري على أرسطو أساساً ، إذ يستقي أغلب مفرداته منه ، لكنه لا يلبث أن ينسلخ عنه إلى مسائل من صنعه هو . وقد يكون من المناسب وضع (فراي) في مرتبة هوراس (هذه الأيام) ـ ظريف ، غير منفصل تماماً عن مصادره ، انتقائي ، وصفي ، وسلطوي .

يقصد (فراي) أن يصف الأدب ويقوّمه : ويبدو كتابه في كثير من الوجوه أشبه بدفاع حديث عن الشعر بوجه العدو المحدق ، كما أن (المقدمة الجدلية) عنده تدعو بشكل خاص أن يكون النقد دراسة منهجية . إن مما يسوغ العلوم الطبيعية ما يقف وراءها من طبيعة تجريبية ، كذلك يجب أن يكشف ما للأدب من أساس ملموس يمكن أن تصدر عنه أنظمة مهمة وتحليلات منهجية . تقع هذه المقدمة في صنف شبيه العلم ، لكن المرء لا يملك إلا أن يتساءل إن كان العالم يرغب أن يرى مثل هذا التملق للطريقة العلمية يصدر عن امرىء يعنى بالدراسة الانسانية . إن اعتماد (فراي) على أرسطو يمنحه مرجعية محترمة فيقدم بوضوح حديثٍ جاد الأسلوبَ القروسطي الذي كان موضع سخرية (پرتلوت)(٥) .

يبدأ (فراي) حيث يبدأ أرسطو ، وفي غضون صفحة ونصف من مقالته الأولى (النقد التاريخي : نظرية الصيغ) يخرج المؤلف بقارئه عن حدود الأرسطية إلى الفرضية النظرية بالغة الأصالة عند (فراي) . وإذ كان أرسطو يقيم معدات مقالته ، أفاد بأن الأدب يقدم أناساً أفضل أو أسوأ منا أو مثلنا . يقيم (فراي) أساس نظامه على هذه العبارة غير الجذابة ، ولا يلبث أن يقدم طريقة منتظمة للنظر في جميع أنواع الحبك . إن اقتطاف المقطع برمته يعبّر عن الانجاز النظري عند (فراي) كما يعبّر عن الحماس الخلاق الذي بعثه في كتابه :

> لذلك يمكن تصنيف القَصص ، لا بشكل معنوي ، بل حسب قدرة الفعل عند البطل ، التي قد تكون أعظم مما لدينا ، أو أقل ، أو مثلها تقريباً . وهكذا :
>
> ١ - إذا كان البطل أفضل (في النوع) من الآخرين أو محيطهم ، غدا كائناً إلهياً ، وغدت قصته « أسطورة » بما يفهم من قصة تحكى عن إله . تشغل مثل هذه القصص مكانة مهمة في الأدب ، لكن القاعدة أنها توجد خارج صنوف الأدب المعتادة .
>
> ٢ - إذا كان البطل أفضل (في الدرجة) من الآخرين أو من محيطه ، غدا من أبطال (الرومانس) الذين تكون أفعالهم عجيبة لكنهم لا يختلفون عن البشر . . . نكون هنا قد ابتعدنا عن الأسطورة بمعناها

الدقيق نحو القصص الأسطوري والحكاية الشعبية والحكايات /الجرمانية/ وما اتصل بها وتفرع عنها من ضروب الأدب .

٣ ـ إذا كان البطل أفضل في الدرجة من الآخرين لكن ليس أفضل من محيطه الطبيعي ، يكون قائداً . . . وهذا البطل من صيغة (المحاكاة العليا) كما في أغلب الملاحم والمآسي ، وهو أساساً ذلك النوع من البطل الذي كان في ذهن أرسطو .

٤ ـ إذا كان البطل لا يفضل الآخرين ولا يفضل محيطه فهو واحد منا : ونحن نستجيب إلى معنى إنسانيته المألوفة ، ونطالب الشاعر بقوانين الاحتمال نفسها التي نجدها في ما لدينا من خبرة . وهذا ما يعطينا صيغة البطل من (المحاكاة الدنيا) وهو ما نجده في أغلب الكوميديا والقصص الواقعي . إن صفتي (عليا) و (دنيا) لا تحملان شيئاً من معاني القيمة النسبية ، بل هما من باب التصنيف . . .

٥ ـ إذا كان البطل أدنى في الذكاء منا ، بحيث يتولد لدينا شعور بالنظر من علٍ إلى مشهد عبودية أو إحباط أو سخف ، يكون ذلك البطل من الصيغة (الساخرة) . . .

إذا ألقينا نظرة على هذه القائمة تبدى لنا أن مركز الجاذبية في القصص الأوروبي قد انحدر خلال خمسة عشر قرناً مضت .

(ص ص ٣٣ - ٣٤)

بشمول صيغ (المحاكاة العليا) و (المحاكاة الدنيا) و (الساخرة) استطاع (فراي) أن يلمّ بأطراف المشكلة الكلاسية المحدثة عن الأنماط والأساليب ، فقدم بهذا التصنيف منهجاً بالغ العمق لتبويب أنواع الحبكات عن طريق دراسة أبطالها .

ويستمر نظامه المنهجي فيمتزج بالدورات النباتية ، وآلهة الشمس وغيرها من المفهومات الأسطورية عند (يونك) ، ولكن ثمة عودة مستمرة من المفردات الأرسطية وإعادة تعريف متواصل للمصطلحات الاغريقية . ومثلما يكون تاريخ الأدب مسيرة نظريةِ الصيغ ، يؤمن (فراي) بتحول دائم وإعادة تقويم لكلمات أرسطو عبر تاريخ الأدب . فهو يتناول (فكرة) أرسطو مثلاً (بصيغتها الاغريقية « دايانوئيا » التي يصرّ عليها ، لأنه كما يبدو يشعر بحاجة إلى إعادة ترجمتها دوماً) ويزعم أن « الموضوع » هو المصطلح النقدي الحديث ، إذ يجيب عن السؤال (ما « مغزى » هذه القصة ؟) (ص ٥٢) . وهو ينتقل بتطوير مفرداته إلى تخوم جديدة في مقاله اللاحق (الأسطورة والقَصص والإزاحة) . وهو يزعم هنا أن الموضوع ذو ثلاث طبقات - فهو (موضوع) بالمعنى التقليدي ، وهو (دايانوئيا) أو الانعكاس

المركز الذي توحي به القصيدة للقارىء المتأمل مما يكون أبعد من مفرداتنا الأدبية البدائية ، وثمة معنى ثالث تعبّر عنه كلمة « ميثوس » أو الحبكة إذ ينظر إليها كوحدة آنية ، عندما يكون شكلها برمّته واضحاً في الذهن (ص ٢٤) . فالموضوع ، إذن ، يصبح الكلمة العامة ، التي تحل محل الحبكة ، أو كما يشير بعد ذلك في تردد ، تختلط معها عن كثب في إنتاج الفعل (ص ٢٨) .

يوجد هذا المقال الأخير في كتاب **خرافات الهوية** الذي يعالج في تطبيق عملي نقدي النظرية التي يتناولها «فراي» في كتاب **تشريح النقد** . ويخلق هذا الانتقال التشتت والاضطراب نفسه في المصطلحات النقدية الذي يميز محاولات الانتقال من نظرية أرسطو إلى التطبيق في مرحلة أسبق مما يفضل «فراي» أن يقال عنه علم الأدب . لا شك أن العامل الرئيس في النقد الأدبي يتصل بواقع مؤلم سببه أن مفرداتنا النقدية بدائية ، وأننا لا نمتلك الكلمات للتعبير عما قد نبلغه من تفكير دقيق . ويصح القول كذلك أن الكلمات عرضة للتغير مع مرور الزمن ، لذا يجب أن تتخذ الكلمتان «ميثوس» ، و «دايانوئيا» معنى جديداً ، إذا سارت الأمور بشكل طبيعي . لكن الذي لا يتضح تماماً ما يدفع «فراي» أن يلتصق دوماً بالكلمات الإغريقية التي يزاوج أو يفرق بينها ، يعادلها أو يمحو عنها ما يعلق بها من معنى ، حسبما تدعو إليه الحاجة النقدية . إن «فراي» واحد من

أعظم النقاد عندنا ، ولا يملك المرء إلا التمني لو أن معالجته مسألة الشكل والمحتوى («ميثوس» والأسطورة) قد قدّر لها أن تزيد في توضيح المفردات النقدية .

نشر «إدوين ميور» في عام ١٩٢٨ كتاباً صغيراً كانت الرواية موضوعه العام كما سبق أن عالجها «فورستر» و «لُبُك» و «كاروذرز» وبخاصة ضروب تنظيم الحبكة مما تقوم عليه أنواع البناء . وهذا الكتاب **بناء الرواية** متواضع ومهم في آنٍ معاً بوصفه دراسة تمهيدية . لقد صدرت طبعته العاشرة في عام ١٩٦٧ وما زال يحتفظ بأهمية وانتشار . وقد درج النقد القصصي في القرن العشرين على التركيز على الرواية دون أغلب الأشكال الأخرى ، ويقع كتاب «ميور» في هذا السياق . بما أن الكتاب قد تم تأليفه قبل بداية الحركات الطليعية ، فإنه يتميز بتلك البساطة السلسة التي تطبع اليوم أغلب الكتابات النقدية التي لم تأخذ كثيراً عن علم النفس أو الفلسفة أو كليهما معاً ، وهو ، شأن أغلب الكتب الوصفية ، يقوم على التخطيطات ويتميز بشكل خاص بتصنيفاته المباشرة ، واهتماماته الأدبية المحضة ، أن لهذا الكتاب بادي البساطة قيمته لدى من يريد البداية بالرواية ، ولديه بقية من يقين أن أرسطو ربما كان على حق يوم زعم أن الحبكة روح الفن القصصي . ويقدم الكتاب فصلاً آخر يستعرض المشكلة المعقدة التي تدور حول المعنى الفعلي للحبكة وحول إمكانية وصفها .

(إن اصطلاح الحبكة . . . اصطلاح محدّد ، اصطلاح أدبي ، يمكن تطبيقه بشكل عام . ويمكن استخدامه في أوسع المعاني شمولاً . وهو يحدد لكل امرىء ، لا للناقد حسب ، سلسلة الأحداث في قصة والمبدأ الذي يضم أطرافها معاً) (ص ١٦) ، هذا ترديد مفيد لأفكارنا البدئية حول الحبكة ، في وضوح يميز الفصول الأولى عن روايات الفعل والشخصية : فرواية الفعل تخلق شخصيات محددة تدعم الحدث وتشمل أغلب قصص المغامرة والأعمال التي تقوم طبيعتها على الأحداث المحضة ، مثل مسرحية (مارلو) بعنوان **دكتور فاوستس** . لكن رواية الشخصية (مثل **معرض الخيلاء**) لا تعنى كثيراً بالتطور السببي للفعل وتقوم حبكتها بشكل عشوائي بحيث يمكن تركيز طاقتها جميعاً على الاسهاب في وصف الشخصيات . وفي فصل لاحق عن الزمان والمكان (يخلو من التفلسف العابث الذي لا يتسق مع رؤ ية (ميور)) يشير المؤلف أن رواية الفعل تستند إلى تفتّحها في الزمان ولا تعنى كثيراً بحدود المكان . في حين تستند رواية الشخصية على المكان وهي لا ترتبط بزمان أساساً .

إذا تجاوزنا ما يسوقه المؤلف من تصنيفات وما تحمله من تعليمات أولية ، نجد الفصل الرئيس يدور حول الرواية الدرامية ، وهو ذروة الأسلوب ، ويصدق على ما يدعوه أرسطو بالمأساة ـ رغم أن (ميور) يحاذر من ذكر أرسطو . ففي الرواية

الدرامية (وكانت «جين أوستن» أول من كتبها واستمرت خلال **مرتفعات وذرنك** حتى «هاردي» في بعض رواياته) يتساوى الزمان والشخصية في الأهمية فلا يجور بعضهما على بعض ـ بل إنهما يغيمان تحت وطأة القوة باعثة الحياة مما تنطوي عليه العلائق الداخلية في الرواية . يقتطف «ميور» فكرة «نيتشه» عن « تآكل الاستدارات » فيقول إن « خطوط الفعل يجب أن تحدد ، لكن الحياة يجب أن تفيض عليها دوماً فتلويها » (ص ٤٨) . وهو يعنى بالقول بشكل خاص أن الرواية الدرامية لا تنطوى على انعدام توازن يفلت منه اتجاه التركيز ، وأن الحبكة ليست مفرطة البروز في فعلها ، كما أن تصوير الشخصية ليس كذلك ، وأن الروائي إذ ينسج الحبكة لا يرتكب في ذلك خطأً . وقد كادت «شارلوت برونته» أن تنجح في ذلك ، لولا أنها أحرقت «مسز روچستر» الأولى فأساءت إلى تماسك العمل وأظهرت الفرق بين النجاح والفشل .

إن لغة «ميور» أهم شيء في نظريته إذ يتحدث عن أهم أشكال الرواية . وتتلاحق الأجزاء بصورة كاملة في الرواية الدرامية فتبلغ نبرة علوية ، لكن «ميور» يدخل في ضباب إذ يصف ذلك ، فلا يصفو حتى يدخل الفصل التالي عن المكان والزمان عندما يتحدث عن الظل المأساوي للزمن في **مرتفعات وذرنك** . وهو مثل أرسطو يعتمد في الأساس على « لا أدري ماذا » في الحديث عن روح العمل متقن الحبك ، فإذا تجاوزنا

حديثه عن اللّيّ والتآكل ، وجدنا ما أقامه من مفردات محددة مباشرة لا يفي بالغرض . ويكمن خلف مناقشاته ، فوق ذلك ، تفضيل شخصي ـ فرواية **مرتفعات وذرنك** مثلاً ، لم يسبق النظر إليها دائماً ولا غالباً على أنها رواية عظيمة ، فضلاً عن رواية متماسكة ، فيغدو دفاعه عند هذه النقطة الحرجة دون المستوى اللفظي ، إذ يصير عاطفياً وتحليلياً في شكل محدود جداً . ولم يحاول (ميور) ، على النقيض من (فراي) ، أن يخلق جمالية أدبية واسعة ، مفضلاً الاعتماد على كلمات أبسط من بين المفردات التقليدية ، مثل الحبكة غير المزوّقة . ويبدو أنه الوحيد في القرن العشرين ممن يشعر أن الحبكة تقوى على القيام بعبء ثقيل من غير تحويل أو تطوير ، لكنه لم يفلح في إثبات ذلك إلا جزئياً ، حتى في حدوده الضيقة .

يحسن في ختام هذا المقطع من حديث الحبكة والمحاكاة ، أن نعود قليلاً إلى نظريات (ليو تولستوي) وهو كاتب شديد العناية بالمحاكاة ، يردد النظريات والعلاقات التي تبقي على حياة المحاكاة ، بعد أن ألبسها لبوس القرن التاسع عشر ، من دون ما إشارة كتابية إلى رجوعه إلى أرسطو . ففي خاتمته الثانية لرواية **الحرب والسلام** يذهب إلى القول كما قال أرسطو مرة بأفضلية الأدب على التاريخ . لقد ذهب (سر فيليپ سدني) إلى أبعد من ذلك في القرن السادس عشر ، فزعم أن الأدب أفضل من التاريخ والفلسفة معاً ، وهذا في الواقع ، أشد

اقتراباً من موقع (تولستوي) . وبما أن **الحرب والسلام** رواية عن غزو نابليون لروسيا وعن عهد نابليون برمّته ، يراها (تولستوي) أعمق تعبير عن التاريخ وأشدّه عاطفية ، لكنه تاريخ بمسحة روحية وشخصية ، تلحق به خصائص الحياة الفردية . وفي الصميم من فكرة الرواية تلتقي كذلك أفكار لاهوتية وفلسفية على مستويات عدّة ، يظهرها الفعل ، وقد كانت في الأساس صادرة عن الفعل والشخصيات معاً وهي تسكن ذلك الفعل . هذا فنّ يقع في اللب من أعلى طموحات الفن جميعاً ، يقترب من الانجاز المتنوع للوعي واللاوعي عند (ڤاگنر) . ونرى (تولستوي) غاضباً في الخاتمة الثانية ، لأن التاريخ قد أخفق في إيجاد مدركات جديدة ، رغم أنه قد رفض مدركات الأقدمين . ولأن التاريخ قد أخفق ، يطلب (تولستوي) لروايته أن تأخذ المقعد الذي كان التاريخ قد شغله يوماً . وهو يعتقد أن بوسعه فعل ذلك بسبب التصاقه بالتفصيلات التاريخية وبسبب إضفائه الصفة الانسانية والروحية على الجميع عن طريق خلق شخصيات تسري بشكل واقعي خلال حرائق التاريخ .

هذه محاكاة من أشد الأنواع تطرفاً ، لأن كل شيء فيها ، من أوصاف المعارك الفعلية إلى الشخصيات المتخيلة ، يرى على أنه انعكاس للطبيعة ، وحياة كما تعاش وتفهم بشكل منطقي . في جميع أفكار (تولستوي) يغدو كل ما يتنكّر للطبيعة موضع لوم ، فهو يقع خارج الأخلاقية المركّزة التي هي الفن ،

وهو تافه وموضع انتقاص . وتقع مسرحيات شكسبير في هذا الصنف الأخير ، كما يشكل نقد (تولستوي) لتلك المسرحيات ، وبخاصة الملك لير واحدة من أعجب الوثائق وأشدها إثارة في الصراع الطويل بين المحاكاة والتفسيرات المجازية للواقع .

كان يخيم على حياة (تولستوي) شبح تلك الهوّة التي تفصل عزوفه عن شكسبير عن ذلك التقرّب الغامر منه ، مما شارك فيه جماليون كبار من أمثال (تورگنيف) ، وعندما بلغ الخامسة والسبعين أقبل على قراءة شكسبير برمّته من جديد بشكل موضوعي ، ليرى إن هو قد كان على خطأ . وقد كانت استنتاجاته مذهلة لكنها لا تفتقر إلى الأسانيد : فبوصفه فناناً يعبّر عن الطبيعة ، كان شكسبير أُلعُباناً يجانب الأخلاق :

تظهر المبالغة من أولى كلماته : مبالغة في الأحداث ، مبالغة في العاطفة ، مبالغة في الآثار . يرى المرء في الحال أنه لا يؤمن بما يقول ، وأن ذلك غير ضروري له ، وأنه يخترع الأحداث التي يصف ، وأنه لا يبالي بشخصياته ـ وأنه قد خلقها للمسرح وحسب ، لذلك يجعلها تفعل وتقول ما قد يستهوي جمهوره وحسب ، فنحن لذلك لا نثق بالأحداث أو بالأفعال أو بمعاناة الشخصيات . لا شيء يُظهر غياب الشعور الجمالي الكامل عند شكسبير كما تظهره المقارنة مع

هوميروس . إن الأعمال التي نعزوها إلى هوميروس أعمال فنية ، شعرية ، أصيلة ، عاشها المؤلف أو المؤلفون ؛ لكن أعمال شكسپير ـ وهي المستعارة المركبة بشكل خارجي مصطنع ، مثل قطع الفسيفساء المجمّعة مع بعضها من كِسر اخترعها للمناسبة ـ لا علاقة لها مطلقاً بالفن والشعر .

(ص ٥٥)

وأشد ما يؤخذ على شكسپير سرقاته الأدبية ، فقد كان يفرط في سرقة خلاصات حبكاته من كتّاب يفضلونه . وكان في كل حالة يفسد مصدره بإهمال السببية والدافع وشبه الحقيقة : فحكاية (سنثيو) أفضل وأليق اجتماعياً من مسرحية **عطيل** كما أن المسرحية القديمة **الملك لير** وبناته أكثر اقتراباً من الطبيعة والفعل البشري من اقتباس شكسپير .

يريد (تولستوي) أن يثبت هذه المسألة ، فيتناول مسرحية **الملك لير** مشهداً مشهداً ويظهر بكثير من الاقناع ان الناس لا يتصرفون بهذا الشكل في اوضاع بشرية فعلية ، كما أنه ليس في كلامهم ما ينعكس في محاكاة فعلية في شعر شكسپير . فكلمات اللعنات ومجازات البهلول ليست مما تنطوي عليه لغة الانفعال : والواقع لا يشبه هذا ، والفن محاكاة الواقع .

مهما تبدو [مسرحية الملك لير] سخيفة في ترجمتي

(وقد اجتهدتُ ان تكون حيادية قدر الامكان) استطيع القول في ثقة انها في الأصل اكثر سخفاً . إن أي إنسان من هذا العصر ـ اذا لم يكن تحت تأثير مخدر يوحي له ان هذه الدرامه ذروة الكمال ـ يكفيه ان يقرأها حتى نهايتها (اذا كان لديه كفاية من صبر ليفعل ذلك) ليقتنع أنها أبعد ما تكون عن ذروة الكمال ، لأنها رديئة جداً ، وجرى تأليفها بغير اهتمام ، رغم انها كانت تقدم متعة لجمهور بعينه في وقت بعينه ، فهي لا تبعث فينا غير النفور والملل .

(ص ٣٤)

يرى «تولستوي» ان من مجانبة الاخلاق الاستمرار في اسطورة عظمة شكسبير في وقت توجد فيه كتابات اخلاقية تعكس حياة الانسان وروحه في التاريخ ، وتقدم أمثلة لانجازات الانسان الحقة في الفن .

ينادي «تولستوي» بالمحاكاة في الواقعية ، ولكنه يضخم في ذلك نظرة ما ورا طبيعية عن العالم وما فيه من فعل . ولا يمكن بحال ان نردّ بصدق على اعتراضاته حول حبكة شكسبير . ان بضعة المشاهد الأولى في الملك لير تربك الذهن إذ لا تتصل بنمط المحاكاة ، مما يضطر المدافعين عن المسرحية ان يلتجئوا الى سبيل المجاز او بدائية الطراز في تسويغاتهم . ومن الواضح

تماماً ان شكسپير لا يستعمل الحبكة ليوحي بفعل يمكن ان يحدث في التاريخ في حدود المنطق او الامكان . فهو ربما كان يتعامل مع الحبك الداخلي في (الجهاز النفسي) لأنه لو شاء التعامل مع السببية او كان يعتمد فعلا على المسرحية الأصل لوجد ما يكفي من الدوافع جاهزة أمامه . ومهما يكن الجواب ، نجد الحبكة تدور حول بُعد يكوّن الفعل زاويته المنظورة ، لكنه ينطوي على تقاليد محاكاة شبه الحقيقة هي موضع هزء شديد . وينتمي (تولستوي) الى التقليد الأقدم والاكثر قبولا من الناحية المنطقية ، ولا شك انه كان سيجد خروجاً صارخاً عن الطبيعة في دفاع (القديس اوگستين) عن المجاز في كتابه عن العقيدة المسيحية مثلما وجد في الحبكة واللغة من مسرحيات شكسپير .

تكمن الجاذبية الخطيرة للمحاكاة الارسطية وراء اغلب النظريات التي نشأت حول الادب . وكانت فكرة اخلاقية الحقيقة في القمة غالباً ، بسبب التشوّق البشري نحو معرفة تنتج قصصاً يتعلق بجوهر الوجود ، من النوع الذي يخلق عالم (تولستوي) الاخلاقي ـ الجمالي ، ذلك العالم الذي يؤكد الفن فيه قدرته على محاكاة الطبيعية بدقة ، ويعين القارىء على ادراك النمط الروحي الذي يكمن وراء الوجود . ان الجانب المظلم لهذا الهدف الأسمى من الكون المتخيَّل يتخذ شكل اقتناع هادىء ، افلاطوني في النهاية ، بأن الخيالات التي يصيبنا الندم على حبها تشارك مصير الحب نفسه عندما تواجه الواقع ،

بوصفها خيالنا الاسمى ، بمعزل عن تحولات الفن :

اورلاندو : إذن أموت بصفتي الشخصية .

روزالند : لا ، وحقك ، مُت بالوكالة . يكاد العالم المسكين ان يبلغ من العمر ستة آلاف سنة ، ولم يحدث طوال هذا الوقت ان مات اي امرىء بصفته الشخصية ، أي من أجل الحب . فهذا (ترويلوس) انكسر رأسه بهراوة اغريقية ؛ لكنه عمل جهده ليموت قبل ذلك ، وهو أحد أنماط الحب . وهذا (لياندر) ودّ لو يعيش بضع سنوات لطاف ، رغم ان (هيرو) انقلبت راهبة ، لولا تلك الليلة الحارة في منتصف الصيف ؛ لأن الفتى الطيب قد ذهب يغتسل بمياه (هيليسپونت) فغلبه التشنج فغرق : لقد وجد المؤرخون الحمقى في ذلك العصر ان الغريق انما كان (هيرو من سيستوس) . لكن هذه جميعا أكاذيب : كان الناس يموتون بين حين وآخر فتأكلهم الديدان ، ولكن ليس من أجل الحب .

كما تهواه ٤/١

٣

الكفاح لاستبدال الحبكة

الصنعة والزمن

بما اننا لم نعد نرتاح للفكرة الموروثة عن الحبكة ، يغلب ان نذهب مع (هنري جيمز) الى القول إن بيت الرواية فيه مليون نافذة ، وقد حاول نقاد الرواية المحدثون ان يفتحوا كثيراً من تلك النوافذ . ففي خلال عشرين سنة مضت ، قد أصبح «النقد الجديد» فيها بالغ القِدم ، وتضاءلت الارسطية المحدثة كما عرفتها مدرسة (شيكاگو) ، حافظت الرواية على حلولها محل القصيدة بوصفها الموضوع السائد في نقد وصفي وخلاق في آنٍ معاً . ان جميع نقاد الرواية من اصحاب النظريات : حتى الفنان ، عندما ينقلب الى النقد ، يخلّف وراءه لحظة الانجاز العملي . وهذا (فرانك كيرمود) في تعليقه على نقد (آيرس مردوك) يصور الانشقاق المؤلم بين الادب والتفكير حول الادب .

وفي هذا المجال [حيث الاختلاف بين الشكل

الموروث وواقعنا نفسه] يحضرني ما فعلته (آيرس مردوك) وهي كاتبة لا يتضح في رواياتها بشكل كامل تفكيرها المتطرف الملحاح حول الشكل . . . فعندما تفلح (مردوك) نفسها في كتابة رواية تضم اشخاصاً لا يتميزون بالشفافية وامكانية الاختراق ، في شكل لا يشي ابداً بالانهيار من ألطاف الخيال المحددة الى اساطير الخيالات الغامرة ، يتوفر لدينا دليل اكبر أن تاريخ الرواية إن هو الا تاريخ ضد - الروايات .

(ص ص ١٣٠ - ١)

إن أهم اتجاه معاصر في التفكير حول الرواية بوصفها الشكل القصصي السائد ، في بضع مئات من السنوات خلت ، كان يميل الى وصف العملية : كيف ينجح الكاتب في ايصال المعنى من خلال السرد . ويجب ان نقول ، في التعريف الدقيق ، إن النقاد إنما يفكرون بمكونات الحبكة . يريد (مالكولم برادبري) في مقالته ، حول تناول الرواية من خلال البناء ، الا نفكر بالسرد والبناء في صيغ العموميات ، بل في حدود التأليف جملة فجملة - وبعبارة اخرى ، بعملية حبك الترتيب اللفظي نفسها . ومهما يكن أمر ترتيب المفردات المنوّعة ، يتضح ان موضوع الاهتمام يكون في البناء الذي ينتج الاثر المرغوب ، في طريقة الحديث عن حركة الفكرة والمعنى

في الرواية بشكل مفيد ، وعن وسيلة بلوغ تلك الحزكة من خلال صوت السرد .

تقدم المراجع عدداً من النقاد الذين يحسنون الحديث عن هذه الوجوه في الرواية ؛ ويمكن القول إنهم جميعاً يعنون بأصل طبيعة الحبكة ، لكنهم يستعيضون عنها بكلمات توسّع وتعمّق ما يمكن ان تنطوي عليه تلك الكلمة . كما يمكن القول ، من باب التسهيل ، أن ما توصلوا اليه يمكن تلخيصه بكلمة «الصنعة»[١] وهي اصطلاح مصطنع أساساً ، يشير الى التجديدات الغنائية والخلاقة مما تضفيه نظرياتهم على فكرة الحبكة . ويمكن النظر الى هؤلاء النقاد بمعزل عن اولئك المنظّرين الذين يعبّرون عن تيارات قوية من الفلسفة الألفية[٢] المعاصرة او من الأناسية ، ممن يكون انشغالهم بالحركة والتقدم في العمل الادبي متركزاً حول الزمن ـ وهو ما وصفه ارسطو بشكل اساسي جداً بكلمات البداية ، والوسط ، والنهاية .

قبل ان نعود الى «الصنعة» يجب ان نتوقف قليلاً عند كتاب مهم يقع خارج هذه الأصناف المفتعلة ـ وهو كتاب «روبرت سكولز وروبرت كيلوك» بعنوان **طبيعة الرواية** . ان الفصل الخاص بالحبكة لا يلقي كثيراً من الضوء لأنه يتقيد بالتفكير الدائري الأناسي ويعتمد كثيراً على «مرسيه إلياد» و«ف . ن . كورنفورد» . لكن الذي يهمنا بشكل خاص هو تلك

الأصناف التي يوزع الكاتبان عليها جميع أنواع السرد . ان هذه الأصناف ، شأن مادة الكتاب جميعاً ، لا تستقي من الرواية بشكل خاص ، بل من نظرة واسعة شاملة عن مجموع أدب السرد الغربي . يشكل «التجريبي» و«المتخيّل» قسمين متقابلين شاملين ، يصارعان ما كان على ارسطو ان يقوله عن «الحبكة» : فالمنهج، لذلك، محاولة لدعس رأس الأفعى والحديث عن الابداع البشري الحر خلف حدود «المحاكاة» الضيقة . وهما يصفان ويقسمان تلك الأصناف بهذا الشكل :

تستعيض الرواية التجريبية عن الولاء للحبكة بالولاء للواقع . ويسعنا تقسيم الدافع الى مكوّنين رئيسين : يتعلق الأول بالتاريخ والثاني بالمحاكاة . اما عنصر التاريخ فإنه يدين بالولاء بخاصة الى صدق الحقيقة والى الماضي الفعلي دون الصيغة التقليدية عن الماضي . وهو يريد من أجل تطوره وسيلة قياس دقيق في الزمان والمكان ، ومفهومات سببية تتصل بالعناصر البشرية والطبيعية دون العناصر الغيبية . . . اما عنصر المحاكاة فانه لا يدين بولائه الى صدق الحقيقة بل الى صدق الاحساس والمحيط ، معتمداً على مراقبة الحاضر دون استقصاء الماضي . وهو يريد من أجل تطوره مفهومات عن السلوك والعملية العقلية تتصل بعلم الاجتماع وعلم النفس . . . تشكل رواية المحاكاة

النقيض للرواية الاسطورية اذ تميل الى انعدام الحبكة . وتتخذ شكلها الأخير في «شريحة الحياة» . كما ان السيرة والسيرة الذاتية شكلان تجريبيان في الرواية . ففي حالة السيرة ، التي تطورها الرواية اولاً ، يسود الدافع التاريخي ؛ وفي حالة السيرة الذاتية يسود دافع المحاكاة .

أما الفرع «المتخيّل» من الرواية فانه يستعيض عن الولاء للحبكة بالولاء للمثالي . ويمكن تقسيم الدافع نحو الرواية المتخيلة الى عنصرين رئيسين كذلك : العنصر «الرومانسي» والعنصر «التعليمي» . هنا يتحرر الروائي من قيود العرف ومن قيود التجريبية كذلك . وهو لا ينظر الى العالم الخارجي بل الى الجمهور الذي يأمل أن يسرّه او يعلمه ، فيعطي ذلك الجمهور ما يريد او ما يحسب انه يريد .

(ص ١٣ - ١٤)

هنا كثير مما هو جديد ، وقدر غير محدود مما يحتمل الجدل ، لكن الافكار يجب ان ينظر فيها ، ان لم يكن لشيء فلأن هذا الترتيب حسب الأصناف ينكر على «الحبكة» ان تكون وسيلة في الحديث عن الادب في علاقته مع الواقعي او مع المثالي .

الصنعة

تحتفظ «الصنعة» بالحركة والتنظيم في «الحبكة» الأولية ، لكنها لا تهتم بموضع التوكيد في الحبك الآلي. نجد (پيتر ك . گاريت) في كتابه **المشهد والرمز من جورج اليوت الى جيمز جويس** يعادل بين «الصنعة» والبحث عن المكونات والطريقة في المعنى ، ويجدها مكتملة وتقع خارج الحدود الآلية اذ يقول : «لا أريد لذلك المعنى أن يساء فهمه بوصفه محتوى موضوع قابل الصياغة يمكن تجريده عن الشكل . ان جميع عناصر الرواية ، من وحدتها اللفظية الاساس الى وحداتها المتآلفة من شخصيات وأحداث ، في انتظامها كما تقدمه الرواية ، انما تتعاون على انتاج المعنى» (ص ٨) . ان توكيد «الصنعة» متعدد الأشكال ، لكنه قد يرى بوضوح أشد عندما يوجد في الشكل الفني دون النقد .

في رواية (جويس) بعنوان **صورة الفنان في شبابه** نجد (ستيفن ديدالس) يصطرع مع جمالية شكل يدعوه «ايقاع الجمال» ويعرّفه بأنه «أول علاقة جمالية شكلية بين جزء وجزء في اي كلٍّ جمالي ، او بين كلٍّ جمالي وجزء ا و أجزاء منه ، او بين اي جزء والكل الجمالي الذي هو جزء منه» (طبعة پنگوين ، ١٩٦٨ ، ص ٢٠٦) . . وبعد ان يتعامل بمفردات (توما الأكويني) اللاهوتية ويتخطاها ، يفلح أخيراً في التعبير عما تعنيه «صنعة» الشكل :

يغلب أن تختلط الأشكال ، حتى في الأدب ، أسمى الفنون وأكثرها روحية . فالشكل الغنائي في الواقع أبسط إشارة لفظية من لحظة شعور ، صرخة إيقاعية كتلك التي كانت منذ قرون تحفّز الرجل الذي يضرب بمجذافه أو يجر الحجارة صاعداً . فالذي يطلق تلك الصرخة أشد وعياً بلحظة الشعور من ذلك الذي يحس الشعور . ويرى أبسط شكل ملحمي وهو يبرز من الأدب الغنائي عندما يطيل الفنان النظر إلى نفسه على أنها مركز حدث ملحمي . ويتقدم هذا الشكل حتى يكون مركز الجاذبية الشعورية على نفس البعد من الفنان نفسه ومن الآخرين . ولا تغدو الرواية شخصية محضاً . فشخصية الفنان تمر خلال الرواية نفسها ، مستمرة في دورانها حول الأشخاص والفعل مثل بحر مليء بالحياة . من السهل رؤ ية هذه المسيرة في تلك القصيدة الشعبية الانگليزية القديمة بعنوان **تر پن بطلاً** إذ تبدأ بصيغة المتكلم وتنتهي بصيغة الغائب . ويكون بلوغ الشكل الدرامي عندما تكون الحيوية التي تدفقت وفاضت حول كل شخص قد ملأت كل شخص بقوة من الحياة تجعل كل واحد أو واحدة يتخذ شكل حياة جمالية فعلية لا تمس . إن شخصية الفنان ، وهي أول الأمر صرخة أو إيقاع أو مزاج ثم رواية سيّالة لماحة ،

تصفّي نفسها خارج الوجود آخر الأمر ، فتنزع عن نفسها الصفة الشخصية كما قد نقول . إن الصورة الجمالية في الشكل الدرامي حياة مصفّاة في الخيال البشري ومطلقةٌ عنه . ثم يتم بلوغ سر الخلق الجمالي ، شأن الخلق المادي . والفنان ، مثل رب الخليقة ، يبقى ضمن أو خلف أو بعد أو فوق ما صنعت يداه ، لا يُرى ، مستصفى عن الوجود ، غير مبالٍ ، وهو يقلِّم أظافره .

(ص ص ٢١٤ ـ ١٥)

يتخذ (ستيفن ديدالس) طريقه بين الأنماط ، مثل أرسطو ، نحو أفضلية الشكل الدرامي ، لكنه يفعل ذلك بإبراز الفنان في عملية الخلق مبتدئاً بالنمط الغنائي حيث تسود شخصيته ، ثم يستمر نحو غائية النمط الدرامي الذي يستطيع الانسحاب منه والذي يستطيع أن يبلغ فيه مرتبة إلهية . ويجب أن تتصل الفكرة الرئيسة بموقع شخصية الفنان بالنسبة إلى الانتاج الفني ، وبالأبعاد النسبية التي يمكن بلوغها بين الفنان والعمل الفني . إن هذا التركيز على الذهن المفكر الخالق عند الفنان هو ما يجب أن يفهم على أنه (الصنعة) التي تشد باتجاه المعنى في الفعل من القطعة الأدبية . بما أن الفنان شديد الانغماس بعملية خلق النمط والشكل عن طريق إدخال شخصيته أو إبعادها ، فإنه على علاقة دائمة مع ذلك الفن ، حتى إذا لم يزد على تقليم أظافره من غير مبالاة . تتطلب (الصنعة) هذا

التحوّل عن العمل المكتمل ، الذي كان عند السابقين على الحركة الرومانسية قد استهلك جميع الاهتمام بالطريقة والذهن الخالق ، الذي يصف (كولردج) وظيفته بعبارة « التخيل الموحِّد » .

يذهب (جوزف كونراد) إلى أبعد من ذلك في مقدمته لرواية **زنجي النرجسة** إذ لا يكتفي بالحديث عن حضور الفنان في العمل الذي خلق ، بل عن رغبته العارمة في تشكيل استجابة الجمهور ، « أن يجعلك تسمع ، أن يجعلك تحس . . . وقبل كل ذلك أن يجعلك ترى » (ص ١٦٢) وتنطوي معالجة الشكل عند الكاتب على رغبة ملحّة لإرغام القارىء على إدراك ما دعته (دوروثي ڤان گنت) باسم « العالم الذي يصنعه خيال الكاتب » ولأن يجد الوسيلة الصحيحة لإدراك ذلك الشيء المتخيل . إن التعريف السابق لا يفيد كثيراً في القيام بهذا العمل الخلاق ، فيغدو من الضروري وضع المفردات للقيام بذلك العمل .

يشكل اصطلاح « الرواية الغنائية » الذي استحدثه (رالف فريدمن) مثالاً لتلك المفردات ذات الأهمية البارزة والقيمة التاريخية . وقد كان لدى (إيدث وارتن) مثل ذلك الشعور بشكل أولي عندما زعمت أن (الرواية الحديثة قد بدأت حقيقة عندما تحول «الفعل» في الرواية من الشارع إلى الروح) (على يد (مدام لافاييت) في روايتها **أميرة كليف**) ، لكن فكرة (فريدمن)

أوسع من ذلك بكثير . فالرواية الغنائية داخلية ، وهي ليست تعليمية أو درامية ، إذ أنها تتميز بالتركيز وباقترابها من الأنماط الشعرية . وهي شكل رمزي بصورة معبّرة ، يتعرض لذلك النوع من النقد والتحليل الذي نضفيه على الشعر في العادة . . وتكون الروايات التي تعالج حكايات الرمز وقصص الشطار مما ينطوي على طبيعة المشاركة ، من حيث كونها (غنائية التكوين) ـ أي على قدر ما يكون التركيز فيها منصباً على الرمز دون المحاكاة . ورغم أن هذا المفهوم ، من حيث الأساس ، يقترب كثيراً مما شاع من تحويل المفردات الشعرية إلى الرواية ، إلا أن (فريدمن) إذ يوسّع من الأفكار التي تنطوي عليها الرومانسية الألمانية ، قد أبرز نمطاً بعينه مما ينطوي عليه الشكل الروائي .

يتصل ما فعله (فريدمن) بطريقة (تيار الوعي) التي يدور حولها الجدل ، حيث ينظر إلى موضوع السرد على أنه صورة من الذهن إذ يقوم بتعبير داخلي عن التجربة . إن التعبير الفرنسي «المونولوك الداخلي» أكثر دقة ، لأنه ينطوي على عقلانية وذكاء لا يوحي بهما تعبير (تيار الوعي). إن الإرادة المتحركة لدى الكاتب إذ يصور وعي (محاكاة) أعلى أو أدنى ، مسألة مسلّم بها في أغلب الاستعمالات العرضية لهذا المصطلح (الذي نطلقه على كتّاب من أصحاب البناء المتقن مثل (ڤرجينيا وولف) و (جيمز جويس) في الأجزاء الأولى من **صورة الفنان في شبابه** وفي **يوليسيس**) وكما نلمس في صور شخصيات مثل (مسز

دالوي) أو (بنجي) في رواية **الصخب والعنف** . لكن المصطلح ، في معناه الأساس ، حيث لا يمكن فرض اختيار أو سيطرة فنية ، يقع على بُعد كبير من هذا المعنى . ونجد (روبرت همفري) في كتابه **تيار الوعي في الرواية الحديثة** يفصّل دلالات هذا المصطلح ويعزل الصادق عن المزيف من أنماطه منذ أن نحته (وليم جيمز) مصطلحاً يفيد في الدراسات النفسية .

بالرغم مما تناول هذا المصطلح من تعديل ، فإن استخدامه العام سوف يستمر كاصطلاح وصفي قد أعان الكاتب كثيراً في الفعل الذي تحوّل من الشارع إلى الروح . إن للذهن العاقل فعله المميِّز ، وكان من شأن هذه الطريقة في تمثيل إيقاعات الذهن وربط الأفكار المتناثرة أن خلقت فرعاً آخر من الأدب الجديد ضمن ما شاع بين أوساط الناس من فكرة عن الرواية . ويستطيع هذا الفرع الجديد ، بحكم سيولته ، أن يتعاون مع أنماط أقدم وأكثر رسوخاً ـ فقد يكون امتداداً للدرامه (والمناجاة نمط سابق) أو قد يكون من النمط الملحمي ، كما برهن (جويس) في رواية **يوليسيس** وهو يستطيع كذلك أن يرضي إلى حد كبير تلك الرغبة الحديثة السائرة من أن المكتشفات النفسية يمكن أن تتصل بقدرة الذهن على خلق الرمز أو الصورة . فإن استطاعت الرواية أن تظهر وحدة بين النفس والرمز الخاص و (صنعة) الفن ، لا يعود بمقدور الخيال الموحِّد أن يسجل إنجازاً أكبر .

ومن أسفٍ أن التحايل يشيع دوماً عندما تخلق المفردات الجديدة . فعندما يضع (ألان فريدمن) في كتابه **دورة الرواية** عبارة مطوِّرة جديدة للرواية ، هي (تيار الضمير) يغدو متهماً بإثارة بلبلة في فكرة يكون إدراكها طريقة أصيلة جيدة في الحديث عن جاذبية الحبكة . فهو يرى أن أحداث الرواية تنقل فيض الخبرة المصوَّرة إذ تتحول الشخصيات باستمرار من طور البراءة إلى طور الخبرة . وإذ يحدث ذلك ، تخلق الرواية في خضم الفعل (شكلاً أخلاقياً ـ أي تيار النتائج الخلقية ـ تيار الضمير) (ص ١٦) . وإذ يدرك (فريدمن) أن هذا النقاش المفكك التعبير يمكن أن يثير المصاعب يفسر في الهامش الفرق بين (تيار الضمير) و (تيار الوعي) :

> كلا (التيارين) مجاز وكلاهما يشير إلى عمليات أو اتجاهات في الرواية ، لكن التشابه يقف عند هذا الحد . والحق أن فيض الضمير أو تياره ، على قدر ما يراد له أن يكون اصطلاحاً يشمل كل صيغة تستجيب بها النفس للعالم ، ينطوي على تيار الوعي واحدةً من تلك الصيغ .

إن تيار الوعي وسيلة (أو إحدى الوسائل) التي تعبّر عن الوعي في الرواية . لكن تيار الضمير ليس وسيلة . وحيث يكون واضحاً أن بوسع الروايات أن

توجد من دون التعبير عن تيار وعي ، لا يمكن لرواية أن توجد من دون تعبير عن تيار ضمير . لأن الأخير يشكل (الحركة) الأخلاقية في الرواية نفسها . . . وهو تطور التعقيد الأخلاقي كاملاً في العمل الروائي . . . تطوراً وتوسعاً في هيئة عملية . . . من خلال هيكل الأحداث . . . وتيار الأحداث في الرواية إن هو إلا فَيض خبرة ينظر إليها من الخارج ؛ نظرة عمارية . وتيار الضمير (أو فيضه) نظرة داخلية : إنه فيض الخبرة في المنظور الأخلاقي .

(ص ص ١٩٠ ـ ١)

يرى (فريدمن) ، في حدود ما استحدث من مصطلحات ، تحولاً مبكراً في القرن العشرين من الاكتمال الأخلاقي في الشكل الأدبي إلى انفتاح أخلاقي . ولأجل تحليل ذلك يستعير من (روبرت م . آدامز) في كتابه **توترات التنافر** فكرة النهاية المفتوحة والنهاية المغلقة في الرواية . وهنا كذلك ما يدعو إلى الاضطراب . يتحدث (آدامز) أساساً عن البناء الشكلي وعن الحلول النظامية قُبالة الميل إلى انغلاق النهاية في رواية الحركة ، في حين يعنى (فريدمن) بالفيض الأخلاقي إن كان مقيداً أو منفتحاً على خبرة مستمرة ، كما هو الحال مثلاً عند (د. هـ. لورنس) في رواية **قوس السحاب** . تشكل هذه المفردات حول الروايات المفتوحة والمغلقة تعويضاً صريحاً عن

تقابل الحركة ـ الناتج الذي اقيم خلال التحول الكبير في الذوق في القرن الثامن عشر ، مما تصوره أكمل تصوير الأسرار الشكلية في رواية **تريسترام شاندي** التي قد توضع لها نهاية أو قد لا توضع . لقد غدت المسألة في عصرنا هذا تشكل هوساً ، ليس بوصفها مشكلة نقد وتأليف وحده ، بل بوصفها معالجة فلسفية تتناول مفهومنا عن الزمن وارتيابنا من كل ما يقدمه الشكل من تسهيلات ومغريات .

في عام ١٩٢١ ، أشاد (پرسي لَبُك) بإبداع (هنري جيمز) في المجال الروائي بإطراء الرواية التي تسخدم الراوية مركز الذكاء الناشط ـ أي بمثابة المحرك الأول المسيطر على (الحبكة) ـ وهي فكرة ما كانت لتحظى بقبول أرسطو . وكان لا بد أن يقود ذلك إلى سيل من الدراسات حول الرواة الذين يعرفون كل شيء ، حول غياب أو انسحاب الراوية ، حول الراوية المتطفل إلخ . . . مما أشار إليه (نورمن فريدمن) في هوامش مقالة نشرها في (مجلة رابطة اللغات الحديثة) عام ١٩٥٥ . وقد ظهرت منذ ذلك التاريخ تنقيحات وتعريفات أكثر دقة من نقاد مثل (وين بوث) الذي تذهب أفكاره عن الرواية أبعد من التوكيد على موقع الراوية فتدرس عن كثب البلاغة الحديثة وكيفية اكتشاف البناء في تفصيلات الشكل القصصي .

ويتصل باهتمامات (بوث) من وجوه كثيرة كتاب (مارك

شورر، في النقد التطبيقي بعنوان **العالم الذي نتخيل** (نيويورك ١٩٦٩) . يهدف ،شورر، إلى إحياء الاهتمام بأولوية الوسيلة :

> تعني الوسيلة في الواقع ما يعنيه ،ت. س. اليوت، بكلمة (العرف) : أيّ انتقاء أو بناء أو تشويه ، أيّ شكل أو إيقاع مفروض على عالم الفعل ، يغتني أو يتجدد بوساطته ، كما يجب أن نضيف ، ما ندركه من عالم الفعل . وبهذا المعنى يكون كل شيء وسيلة إذا لم يكن جماع الخبرة ذاتها ، ولا يصح أن يقول المرء إن كاتباً بعينه لا يمتلك وسيلة ، أو إنه يتجنّب الوسيلة لأن كونه كاتباً لا يتيح له ذلك .
>
> (ص ٥)

بعد هذا الكلام يذهب ،شورر، رأساً إلى التحليل الفردي ، ليكشف عن الأساليب الفنية التي تخلق عالم كل قصة على انفراد . وتقع الطريقة فوق القواعد إذ تعنى كثيراً بالكشف الجديد عن المحتوى الذي لا يمكن التعبير عنه إلا عن طريق الشكل .

لقد أشرنا إلى ،شورر، و،بوث، بشكل خاص لأنهما يمثلان الناقد الذي يلتزم بالتفصيل في التطور الأدبي . إن كتاب ،سايمن و. ليسّر، بعنوان **الرواية واللاوعي** يقصّر عن بلوغ الفعل في الفن القصصي لأسباب مختلفة تماماً ، وهو يرى أن

وظيفة الأدب ذات ثلاث طبقات : منح اللذة (من نوع نفسي عميق) ، وتجنّب أو تخفيف الإثم أو القلق ، وتسهيل الادراك (ص ١٢٥) . إن «ليسّر» فرويدي النزعة بشكل واضح ، لكنه كأغلب اتباع فرويد شديد التعلق بما يمنحه الشكل ، وما تمنحه الأرسطية بعد ، من ترضيات . تشكل الحبكة ، بما فيها من ترتيب متقن ، سروراً للوعي الأدنى المضطرب . فقدرتها على استخدام كل تفصيل بما يؤثر في نمط الفعل بأكمله ، وهو السببي البناء ، تبهج القارىء الذي لا يكون ذهنه في العادة مصرّاً بدرجة كافية أن يقوم بذلك وحده . «يجب أن يجرّد [الفنان] من فيض الطاقة شيئاً له بداية ووسط ونهاية» (ص ١٥١) . من الطبيعي أن يخلق الشكل وضوحاً ، ومن هذا الوضوح نبلغ مدركات حول أشكال من الاثم والقلق نشاطر فيها الشخصيات الخيالية . وقد لا يقع ذلك في باب «الصنعة» ، لكنه مثال آخر للتطورات المستقلة التي بلغتها الحبكة في النقد المعاصر .

وأخيراً ، يحسن بنا أن نذكر الأشكال الهندسية الجديدة التي أضيفت على أنواع شتى من الحبكة . فالحبكة المستقيمة ، والخطوط المتوازية في الحبكات المزدوجة ، والدائرة ، والفعل الصاعد والهابط شديدة القدم جميعها ، مثلما غدا قديماً شأن التخطيط المتعرج ، المتلوي ، المتراجع ، عند «تريسترام» ، لكن الرغبة في هندسة جديدة لم تستنفد بعد .

إن (ي. م. فورستر)، الذي أراد في الأقل أن يبدو كمن يقلب الموازين، يبدأ بما يفهمه من (القصة) ـ ذلك المظهر الذي يجعل الجمهور يريد أن يعلم ما سوف يحدث، ثم ينتقل إلى (الحبكة) التي تنشأ عن (القصة) والتي هي (الرواية في مظهرها المنطقي العقلي) (ص ٩٢) ثم ينتهي إلى (النمط والايقاع). إن (القصة) و(الحبكة) و(النمط والايقاع) تشكل البداية والوسط والنهاية في دراسة (فورستر) وهي تكسب أهمية بشكل متصاعد. ويعتمد بعضها على بعض، ويبدو واضحاً أن الكاتب يفضل (النمط والايقاع) وهي من الكلمات التي يستقيها في سعادة، ليس من النظريات الأدبية الغابرة، بل من الرسم والموسيقى. يخلق (النمط) صورة مرئية، ومنها تنشأ هندسة جديدة، فيبادر الكاتب إلى الحديث عن روايات تشبه الساعة الرملية (رواية (أناتول فرانس) بعنوان **تاييس** ورواية (جيمز) بعنوان **السفراء**) أو تشبه السلسلة (كما في رواية (پرسي لَبُك) بعنوان **صور رومانية**). إن (الايقاع) بإيحاءاته الموسيقية لا يمتلك صفة هندسية بل شيئاً من الصفات نفسها التي تبعث الرضا: مما (قد يوصف بالتكرار إلى جانب التنوع) (ص ١٥٤). وخير ما يمثل لذلك رواية (پروست) التي كانت في طور النشر: (الكتاب مضطرب، رديء البناء، لا يملك ولن يملك شكلاً خارجياً، لكنه يتماسك برغم ذلك لأنه متلاصق داخلياً، لأنه ينطوي على إيقاعات) (ص ١٥١).

وفي الآونة الأخيرة ، أضاف (آلڤن ب . كيرنن) الى ما تراكم لدينا من أشكال الحبكة بما قدمه من أصناف في كتابه **حبكة الهجاء** . لكن ناقداً مثل (رونالد پولسن) في كتابه **روايات الهجاء** قد يذهب الى القول : (مهما تكن المحاكاة او التمثيل في المنطوى ، فان الهدف الرئيس [من الهجاء] بلاغي) (ص ٣) . ان فكرة (كيرنن) عن الهجاء صورية تدور حول الحبكة . وهو يقيم نظريته عن أهمية الصيغ الهجائية ذات الحبكة على قول (سويفت) في **حكاية حوض الاستحمام** في المقطع الثامن :

واذ يشرع ذهن الانسان فيطلق العنان لأفكاره ، فلا يتوقف ، بل يندفع طبيعياً نحو الطرفين القصيَّين من عالٍ وسافلٍ ، وخير وشر ، يكون اول جموح في العادة الى افكار عن الأكمل والأتم والارفع ، حتى يحلّق أبعد مما يستطيع ان يلمس او يرى ، فلا يقوى ان يدرك كم تقترب حدود العلو والعمق فتتداخل مع بعضها . وبنفس المسار والتحليق يسقط قدماً في أعمق الأشياء ، كمن يسافر الى (الشرق) كي يصل (الغرب) ، او كخط مستقيم يمتد حتى يستوي دائرة .

من هذه الصور عن الصعود والهبوط ، وتحول الخط الى دائرة ، وما يلحق بذلك مما يدعوه نمط (كل شيء ـ لا شيء)

كما في قصيدة (دنسياد) يبني المؤلف نظرة عن الحبكة بوصفها شكلاً تصنعه وتتمسك به القوة الفاعلة في الادب جميعاً . وربما كان هذا الشكل تصوراً أدبياً ورمزياً يفوق ما أراده ارسطو يوم قال إن على الكاتب أن يبقي الفعل نصب عينيه .

الزمن

الحبكة ترتيب الفعل ؛ ويسير الفعل خلال وسط الزمن الذي لا غنى عنه فيستمد منه جميع مفرداته التي تطوّر منه . تشكل البداية والوسط والنهاية مسيرة خلال التاريخ الزمني ، وفي التدفق توجد السببية . لا شيء اكثر يسراً من ذلك ، كما ليس بين مظاهر الادب ما كان اكثر تعرضاً لإعادة النظر والشك الفلسفي والنقض الإناسي والتجريب الفكري . إن القدرة على وضع صورة جمالية للزمن في حديقة (أدونيس) كما صوّرها (سپنسر) حيث توجد (الأزلية في التغيّر) قد تحطمت بفعل التحققات الداخلية للحظة الشك الديكارتية. ان روايات النثر والشعر قد تثاقل عليها ما تراكم من إنكار الزمن على أنه شيء خارجي يمكن التنبؤ به وقياسه . ينطوي إنكار الزمن على تحطيم الشكل التقليدي ، الذي يجب أن يُعاد خلقه طبقاً للطريقة التي قُدّر للذهن أن يجابه الزمنية بها .

لدى التفريق بين الزمن والزمنية ، نواجه واحدة من المظاهر الأساس في النقاش الواسع . فالزمن كتاريخ ، كمسيرة

الدقائق والساعات والأيام التي تخضع لقياس الساعة والتقويم ، لا يتصل كثيراً بالعمليات الأساس للزمنية ، وهي كلمة مستعارة بمعناها الحاضر من (مارتن هايديگر) في كتابه **الوجود والزمن** ومطوّرة لتناسب السياق الأدبي . ففي تفكير (هايديگر) نجد الكلمة الالمانية (دازاين) ، التي تستعصي على الترجمة (الوجود هنالك ـ الوجود المركزي للذهن) ، اذ تبحث عن كلّيتها ، (اولاً خلال صفتها في الوجود ـ نحو ـ الموت) تكتشف الزمنية كحقيقة ثم كأداة . ونحن نعلم من دون مساعدة (هايديگر) أن فكرة الوجود نفسها زمنية شأن جميع صيغ الفعل ، لكن الزمنية برغم ذلك اكتشاف (وجودي) داخلي منفصل عن الزمن كتاريخ ، وهي ـ اذا شئنا الإغراق في التبسيط بل الإرباك ـ تُخلق عن طريق إضفاء صفة الزمن على الزمنية .

واذا نقلنا اصطلاح الزمنية الى الأدب ، نصير الى اكتشاف منفصل تماماً عن لغة الفلسفة : فتصير الزمنية وسيلة ادراك فتقرّب لذلك صفة المجاز . وعندما غدت الزمنية مألوفة ـ كوسيلة تعرض رؤيا خاصة عن مكان وطريقة وجود الفعل ـ اصبحت من ادوات النقد فأعانت الناقد في فهم الصور غير السببية التي برزت كردود فعل ازاء ما كان يعرف ويظن عن الشكل . وقد انتشرت تفرعاتها بوصفها حركة نقدية ، لكن الادب ما يزال في الطليعة اذ يبحث عن ازمان جديدة واشكال جديدة .

لقد تحدث (ي . م فورستر) عن الحركة في تفصيل وبراعة ، لأنه لم يكن يفكر فلسفياً حول (پروست) وانه لم يحاول التنبّؤ باستدارات النقد الادبي في القرن العشرين :

. . . ثمة دوماً ساعة في الرواية . وقد لا يحب الكاتب ساعته . فقد أخفت (إميلي برونته) ساعتها في **مرتفعات وذرنك** . وقد قلب (سترن) ساعته على قفاها في **تريسترام شاندي** . اما (پروست) وهو اكثر براعة ، فكان يتقلب من جانب لآخر ، إذ كان بطله يستضيف خليلة في عشاء ويلعب الكرة مع مربيته في المرج في الفترة نفسها . وجميع هذه الطرائق مشروعة ، وليس بينها ما يعارض نظريتنا : أساس الرواية قصة ، والقصة سرد أحداث مرتبة في تسلسل زمني .

(ص ٣١)

هذا رفض عتيق الطراز يأبى رؤ ية زمنين ، او التفريق بين ما يمكن ان يدعى زمناً وزمنية ، لكن (فورستر) كان يدرك بسليقته ان شيئاً قد حدث في اللب من فكرة الحبكة و/أو القصة . فهو غير مقتنع بالشكل القديم عن نهاية ، ويحاول اصطناع فكرة جديدة حسب أنها تميز شكل الرواية :

وبعد كل ما يقال ، لمَ يتحتم ان تُخطط الرواية ؟ الا يمكنها ان تنمو؟ لمَ يجب أن تختتم كما تختتم

المسرحية ؟ أتستطيع أن تنفتح ؟ وبدلاً من ان يقف الروائي فوق عمله فيسيطر عليه ، الا يستطيع ان ينقذف في غماره فيُحمل الى هدف لا يتوقعه ؟ الحبكة مثيرة وقد تكون جميلة ، ولكن اليست معبوداً مستعاراً من الدرامه ، في قيود المسرح المكانية ؟ الا تقوى الرواية على صنع إطار لا يتميز بالمنطق لكنه اكثر تلاؤ ماً مع روحيتها ؟

(ص ٩٢ - ٩٣)

يشكل هذا الكلام في حالته الجنينية النظرية التي تقود الى الفكرة النقدية عن الاشكال المفتوحة ، والى إنكار النهايات ، والى فتح الفعل قُبالة الغلق الشكلي الذي كانت الافكار القديمة عن النهاية قد شرّعت له . يجب ان نتذكر ان النقد قد وصل بعد وصول الأدب بكثير - والمثال المشهور في هذا الصدد رواية (تريسترام شاندي) - ولكن حتى في الوقت الذي كان (فورستر) يكتب فيه ، كان الأمر قد وصل الى ما يشبه العادي المألوف .

واذ كانت مشكلات الزمن وتفسيراتها تطرح على بساط البحث ، كانت تفرعاتها تصل حدوداً تكاد لا تنتهي . يتحدث (إريك آورباخ) في الفصل الاول من كتابه **المحاكاة** عن حادثة (جرح أوديسيوس) في **الاليادة** ويقارن تقديمها الزمني بما ورد في «سفر التكوين» من رغبة ابراهيم في التضحية باسحق . في

كلا الحادثتين وصف ملحمي ، لكنهما يختلفان في الاسلوب بسبب ترتيب الزمن وما يقع خلفه . ورغم ان (اوديسيوس) لم يتميّزه أحد لدى عودته الى (ايثاكا) ،لمحت مربيته العجوز التي كانت تغسل قدميه من فورها أثر الجرح فعرفت صاحبه . ونجد في هذه اللحظة لمحة خاطفة نحو الماضي تروي حكاية الجرح ، وحكاية (آوتوليكوس) جد (أوديسيوس) الذي كان الفتى في زيارة له فجرح في صيد الوحش ، كما تصف القلق الذي انتاب الوالدين ، كل ذلك قبل العودة الى المشهد في حجرة (پنلوپه) . يزعم (آورباخ) ان ذلك من الأمثلة الخاصة في أسلوب (هوميروس) وليس وسيلة لزيادة التوتر : (لا يعرف أسلوب هوميروس سوى صورة أمامية ، سوى حاضر متوازن الإضاءة ، متوازن الموضوعية . . . وتغدو حكاية الجرح حاضراً مستقلاً مطلقاً) (ص ٥) . إن هذا الشكل في وصف الصورة الامامية (في حاضر مكاني وزمني مطلق) (ص ٤) يقع قُبالة الاسلوب المفكك القائم على الصورة الخلفية في قصة ابراهيم . هنا لا يجري الكشف بدقة عن تفصيلات الزمان والمكان ، بل تبدو سمة السرد في ما ينطوي عليه من قحل :

إن عالم القصص في الكتاب المقدس لا يكتفي بادعائه انه حقيقة ذات صحة تاريخية ـ فهو يصر على أنه العالم الحقيقي الأوحد وأنه مقدَّر له ان يسود . . . فقصص الكتاب المقدس ، خلافاً لقصص (هوميروس) ، لا

تخطب ودّنا ، فهي لا تحابينا من أجل ان تمنحنا السرور والافتتان ـ إنها تريد إخضاعنا ، وإن رفضنا الخضوع اصبحنا في عداد المتمردين . . . وليست تلك القصص محض «حقيقة» تسرد ، كما عند هوميروس . فهي تنطوي على عقيدة ووعد ؛ وهي لهذا السبب بالذات مشحونة «بالمهاد» والغموض ، وتحتوي على معنى خفيّ ثانٍ .

(ص ١٢)

ان ‹جون بارث› في حكايته بعنوان ‹المينيلياذة›[٣] (في كتاب **ضائع في دار المرح** ١٩٦٠) يحملنا عبر أرضية راسخة من هذه الاشكال المتقابلة حتى يصل بنا الى اللامعقول الحديث ، حيث تفقد الحقيقة المرويّة حاضرها الأزلي وسلطتها خلال متاهات الزمن . فكما هو الحال عند أصحاب ‹الأوذيسة› وسفر التكوين تكون الملحمة موضوعه القائم على المحاكاة ، وهو في النهاية معنيّ بامكانات السرد . ويمكن لجميع الحكايات نصف المترابطة التي اعدّت ‹للحرف المطبوع والشريط المسجل المسموع› في **ضائع في دار المرح** أن توصف بأنها تجارب عملية في الحبكة كما نجدها بعد هذا الطوفان من نظريات الزمن . إن كثيراً من الظرف الذي يلغي نفسه في ‹المينيلياذة› ينعكس في ما يدعوه ‹بارث› باسم «الإطار ـ الحكاية» في كتابه ، ص ١ ـ ٢ . وهو يريد لهذه ان

تؤخذ بالمقص ويربط طرفاها لتشكل دائرة صغيرة من الورق ، يكتب على احد طرفيها «كان يا ما كان» وعلى طرفها الآخر «حكاية تروى عن سالف الزمان» . وعندما تدار الورقة ، يقع القاريء في حلقة ابدية من حبكة داخل حبكة تجري كلماتها بهذا الشكل : «كان يا ما كان حكاية تروى عن سالف الزمان كان يا ما كان حكاية تروى عن سالف الزمان . . . » الى ما لا نهاية ، او حتى يدرك المرء ان ما يجري التعبير عنه إن هو الا زمن في دوار مجنون ، إذ يدرك الراوي انه ليس على مبعدة مرحلتين من الحقيقة التي يجب ان يحاكيها ، كما ذكر أفلاطون ، بل انه منقطع الى الابد ، وغير قادر على سلخ نفسه عن الظواهر الزمنية الدائرية ، لينصرف الى روايته الفعلية . وبعبارة اخرى ، لا يمكن ان توجد حبكة فعلية ، بل الصيغة الدوّارة للبداية التقليدية .

ثمة في (المينيلياذة) محاولة لتقديم صورة أمامية على طريقة هوميروس ، لكن الوقوع في طبقات الزمن المتراكبة ، والانفصال المتواتر الذي يفرضه الزمن على الرواية سرعان ما يتغلب على ذلك . يبدأ (مينيلاوس) في الكلام مع نفسه ، لكنه يدرك فجأة أن أمامه جمهوراً ، فيشرع واعياً بسرد حكاية عودته بعد سقوط طروادة (ويبدو ان الاشارة هنا الى ان وعي الراوية بذاته ، وادراكه انه موضوع السرد ، هو الأمر الذي يطلق المشكلة المجنونة) وهذا ما يسوّغ مجموعة الاقواس التي

تحصر المقتطف . فهو يخبرنا بأنه يروي حكاية (تيليماخوس وپايسيستراتوس) وبعدها يخبرنا انه يخبرهما بانه يخبر (هيلين) ، ومن ثم يخبرنا بانه يخبر (تيليماخوس وپايسيستراتوس) بانه يخبر (هيلين) بانه يخبر (پروتيوس) ، وبعده (آيدوثيا) حتى ينحصر تماماً في لحظة بعينها . . ويكون من نتيجة التقدم والتطور ان يزيدا من اشتباك السرد حدّ اليأس ، وتعود عين القاريء تقطّع اضطراباً لا أمل منه ، يشمل سلسلة من أقواس حصر المقتطفات مدمِّرة غير معبِّرة :

« (« («(لماذا) كرّرتُ ، كرّرتُ ،) كرّرتُ ،) »
كرَّرت ،) كرّرتُ ، » اكرّر . («(« فأجابت المرأة ،
بابتسامة عروس خفرة وصوت خافت :(لماذا ماذا ؟)

(ص ١٥٢)

هذه حذلقة ، طرافة تبعث الجنون ، ودرس متجهم عن الزمن والحبكة .

ان مكانة الزمن في الرواية وسيطرته المحتملة على بناء القَصص لها تاريخ طويل يتخذ مثاله في الكآبة الرومانسية عند (كيتس) في قصيدته/اغنية الى عندليب/إذ تواجه «النفس المستوحدة» بعدما طار العندليب ، او في مثال البطل المنهك عند (شاتوبريان) الذي يشق طريقه محزوناً بين تراكمات اوراق الخريف . لكن تدخّل الزمن بشكل غامر قد جاء عندما نشر

(مارسيل بروست) روايته **البحث عن الزمن المفقود** حيث يكون الزمن موضوعاً ووسيلة في آنٍ معاً ، وحيث لا يسود اي تسلسل زمني سوى ما تسيطر عليه حركة الذهن والارادة عند الراوية (مارسيل) . ان عبارة تيار الوعي لا تكفي لوصف العمليات التي ينطوي عليها هذا العمل الذي يكاد يشكل انعطافاً في التاريخ ، رغم ان جميع الاعمال التي نطلق عليها هذه العبارة قد تفسر الساعة الداخلية في الذهن في وقوفها قُبالة دفق التاريخ .

يبدأ إدراك الزمنية عند (بروست) في الذاكرة ، لأنه ، مثل (نابوكوف) لا يمنح الايقاع الفني الا للزمن الماضي او المؤلم في حضوره ، ولا يقحم نفسه في فلسفة وضعية متفائلة . والواقع ان المستقبل لا ينطوي الا على انتقالات تخلق الكرب ، اوعلى بلادة الفعل المعتاد . إن تأليف هذا الكتاب (او الكتب ، ولك ان تختار صيغة المفرد او الجمع) لا ينطوي على عملية جمالية بل فلسفية . وبهذه الصفة ، تكون ملاحقة المعنى والشكل نفسه مما يكوّن دراسة في علم الوجود تكون نتيجتها تحديد امكانات الذهن بالنسبة الى خبراته . وإذ يراجع الراوية ماضيه ، تكون اوضح الصفات تعاسته الدائمة وعدم انسحابه كلما تغيرت الظروف المادية في حياته ، او كلما كان مرور الزمن سبباً في تحول سعادته ، بسبب وجود امه قريباً منه او بسبب تقبيلها اياه ، لأنها كانت تجلس بضع ساعات الى غيره من البالغين دون ان

تسبغ عليه اشعاعها الازلي الذي يقع خارج حدود الزمن . وتنعكس المشكلة الاخيرة في رعبه من مشكلة الدفق نفسها ، في حين تتعلق الاولى بادراك مركزي للسلوك البشري يقع كذلك في المنطوى من فكرة الزمن . ونجد (صاموئيل بيكيت) في أبلغ تعليق على (پروست) يضع هذا الضيق الغامر في فترات الانتقال المؤلمة بين اللاحساسية البليدة للعادة (التي تشبه ما دعته (جورج اليوت) في سياق مختلف تماماً في روايتها مدلمارچ بعبارة تكديس البلاهة التي تحول بيننا وبين سماع قلب السنجاب في خفقه والعشب في نموّه) وبين «معاناة الوجود» (ص ١٩) . واذ يمتص الوعي أشكال ظهوره المادي ، يتزايد فقدان الحساسية فيه فيغدو لذلك مبعث راحة . يبرز الكرب عندما يكون الوعي بالواقع فاعلاً ؛ وتكون الراحة صفة تلازم لاحساسية العادة .

كذلك تعلّم تجربة (پروست) الشخصية القارىءَ مدى صغر انجازات الذاكرة الارادية ـ اي إرادة تذكّر الترابطات التي قد تعين في إنارة وجود المرء . تستطيع الذاكرة الارادية ان تعيد الخلق ، لكنها تفعل ذلك بمعنى القلب او التحويل ـ اي اظهار الواقع كليلاً لا الواقع نفسه . ان الذاكرة اللاإرادية وحدها هي التي لا يمكن ان تستدعى ارادياً لكي تفعل ، بما يغمر الذهن بالواقع الحاد ويتسبب في المعرفة الجوهرية ـ مما دعاه (بيكيت) باسم «التركيب النجمي» (ص ٦١) . تسمو هذه المعرفة على

الزمن وآلامه وتهزم الموت نفسه ، لأن الموت من مظاهر الزمن وتكمن المأساة في الطبيعة الانية لهذه المعرفة ، وفي استدارة الذهن الفورية والضرورية الى الدفق والى مساعي الذهن الفاشلة نفسها .

ان طول وبناء هذه المحاولات الارادية يشكل او يصنع الحبك الفعّال في الرواية . وبعبارة اخرى ، لا تتشكل الحبكة بفعل النظريات الادبية بل بفعل بحث فلسفي عنيد . يتماشى بحث (پروست) في الزمن والوجود مع الظواهرية الوجودية ، وقد بقي سائداً كعامل فلسفي وفني في الأدب . وقد فتح كذلك مسألة الهوية في الرواية المخلوقة . لقد قال (فورستر) بان القصة كل شيء ، لكننا أمام دليل بان القصة تابع ثانٍ بعد البحث العقلي ، وان الزمنية يمكن ان تستحوذ على طرائق التأليف فتصبح ما دعاه ارسطو بروح العمل الأدبي .

لقد غدت فكرة الرواية بشكل متزايد ، لا اسطورية تقع في اصناف كما يرى (نورثرپ فراي) واتباعه ، بل موسعة لتشمل انماط الفكر التي نحاول ان نتلمس الحقيقة من خلالها . ان هذا انسحاب من مدرسة الفن من أجل الفن ، ومن حذلقات واقعية المحاكاة باتجاه التوكيد ان الفن من اجل الذهن ؛ وان الفن بحث ومستودع لأي واقع نهائي يمكن ان يبلغه الذهن . ومما يؤثر عن (والاس ستيڤنز) قوله في ملاحظاته المرموقة عن الخيال

الاسمى «الإيمان ان تؤمن بخيال ، تعرف انه خيال ، لعدم وجود شيء غيره . والحقيقة الفذة ان تعرف انها خيال ، وانك تؤمن به عن طواعية» .

عندما تبلغ الزمنية قوة كهذه فتغدو عنصر تكوين وسيطرة ، يعنّ لنا ان ننظر في ادب الماضي في ضوء ما اكتشفه حاضرنا . لقد كان دفق الزمن والزمنية معاً بين ظهرانينا منذ أن ذبل طوق الورود في يد آدم ، كما ان واحدة من طرق التوجّه نحو الادب وحياة الذهن التي يعبّر عنها الادب تقع في مجال التأمل التاريخي لادراك الزمن عند الانسان بالشكل المتغير او المتطور . ويمكن في هذا الصدد الاشارة الى كتابين مهمين من كتب النقد التي تعرض بشكل خاص لتاريخ الفكرة ، هما كتاب (جورج پوليه) بعنوان **دراسات في الزمن البشري** وكتاب (فرانك كيرمود) بعنوان **الاحساس بنهاية** .

يعرض كتاب (پوليه) لمسيرة الفكر : فهو يرى ادراك الزمن يتغير من ثقة القرون الوسطى بما خلق الله وباستمرار اعادة خلق العالم حتى يصل ادراك القرن السابع عشر لانعزالية الفرد . وهو يطور احساساً بالتغيّر من خلال نظريات (بيرگسن) عن «الاستمرارية» الأزلية حتى يصل مفهوم القرن العشرين عن اللحظة ، التي ينجح كثيراً في تصويرها بعبارات (اندريه جيد) فيدعوها «اللحظة الشاعرة» ثم يتمثلها مع «اللحظة الجمالية» عند

«كيركيگارد» (الجزء ٣ ، ص ٩) . ان الواجب او حلم الفن عند «جيد» كمثال أن يتجنب التاريخ من خلال سلسلة من لحظات التركيز هذه ، فيخلق عالمه الخاص . ان طريقة «پوليه» لا تحددها مثل هذه العبارات المختصرة ، لانه يبحث بشكل خلّاق خلال اعمال واشكال من البناء والافكار لدى عديد من الكتّاب فيحمل قارئه بشكل غير مباشر على دراسة المزيد من المفكرين بغرض تجميع الافكار المتطورة عن الزمن .

اما دراسة «كيرمود» فهي اكثر طلاوة وأبعد مدى ، لأن الحقائق التي يجمعها تشمل اللاهوت والاناسية والفلسفة وغيرها من عوامل الفكر التي تولد الخيال . ويمكن القول انه يوسّع من أفكار ارسطو عن الحبكة ، وانه معنيّ بما حدث للنهايات بشكل خاص ، وللأوساط كذلك . اما بخصوص البدايات فهو يذكر «سفر التكوين» ، ولكن ليس من شك ان الادب الذي ينظر فيه معنيّ بالناحيتين الأُخريَين من تلك الثلاثية الشهيرة المعقولة/البداية والوسط والنهاية/ . ولا تكمن القوة في تحليل «كيرمود» في الادب بالدرجة الاولى دون غيره ، بل انها توجد في الخليط الثقافي الذي استقى منه الادب ، في اوقات شتى ، طريقته وتركيزه . فهو يبدأ بالافكار المسيحية عن الرؤيا ، وبتنويعات الافكار والخبرة التي طوّرت منها . ثم ينتهي الى «الحبس الانفرادي» وهي دراسة رائعة عما يستطيع الذهن عمله عندما يكون منعزلاً تماماً ، ومنقطعاً تماماً عن اية محفزات

خارجية تثير الخيال . ويقع بين هـذه البداية والخاتمة النظر في «الدهر» القروسطي وفي الأزمة الحديثة ، وفي الحياة (ومن خلال منطقه في التوسع ، في الادب كذلك) في حيّز الزمن وفي ما يدعوه «الأشد توسطاً» .

ان هذه القاعدة الموسعة للنقد الادبي تحت مظلة الزمن لا تأتي من الفلسفة وحدها ، بل من الافكار المتنافية التي حملتها الدراسات الأناسية الى تفكيرنا . ففي دراسة من هذا النوع وضعها (مرسيه ايلياد) بعنوان **اسطورة العودة الازلية** نقرأ عبارة/لاتينية/حيوية «ذلك الزمن» تفعل الكثير لتفسير الطقوس البشرية الأولى وترجمتها بشكل اكثر تفصيلاً في الادب . فهو يكشف بملاحظاته الاناسية عن الانسان القديم عن الطرائق التي يلغى بها التاريخ ويتم بلوغ الاوضاع المريحة خارج حدود الزمن . ولا يشكل التاريخ المستقيم اية مخاطر ، بسبب عودة الانماط الاولى بشكل متكرر . والانسان القديم ، اذ يضع ايمانه في موسم ذهبي قديم من مواسم الالهة ، يؤدي الاعمال الخطيرة في الحياة على شكل طقوس تحاكي الفعل نفسه في أول ادائه وتقديمه نمطاً اولياً على يد الالهة «منذ ذلك الزمن» قبل ان ينحدر العالم الى مكان لمحض بشر . ان هذا الفعل كما يحاكيه الانسان يذوب في لحظة ازلية واحدة : وفي كل مرة تؤدي الجماعة فيها ذلك الفعل ، تحطم الزمن وتعيد خلق لحظة النمط الاولي حرفياً ، فتساهم بذلك في حاضر ازلي . ويبرز

شكل آخر للفكرة نفسها لدى الاحتفال الدوري بطقوس السنة الجديدة ، ينتج عنه ان الانسان يجدد خط التاريخ بدل ان يتقدم خلال مسيرته ـ يعود ليبدأ من جديد من البداية . ولدى التفكير بالعالم الآخر ، يكون (ذلك الزمن) ـ زمن الالهة في نمطه الأولي ـ موجوداً في الماضي الذهبي كما يمكن استعادته في المستقبل ، فيغدو ما يدعوه الانسان دنساً مسألة انقطاع بين زمنين فعليين من النمط الاولي .

يقول (ايلياد) ان ثمة رغبة متنامية في أدب القرن العشرين لاستعادة الدورة والمركز الديني في «ذلك الزمن» (مشيراً بشكل خاص الى ت. س. اليوت وجويس ، ولكن يمكن اضافة اسماء اخرى) اذ غدت المخاوف والحرية التي تنطوي عليها نظريات الزمن في تطورها مما لا يصمد امام النفس . ويشير (هنري فوسيّون) في كتاب **حياة الاشكال في الفن** الى الدافع نفسه عندما يتحدث عن ميل لا يمكن تسويغه لدى المرء للتفكير بعبارات «اللون والقسمات» عند الحديث عن قرن من الزمان ، او عن الانغماس في «صوفية القرن» (ص ٥٤) .

كلما اتسع تفكيرنا بمكتشفات الذهن المختلفة عن الزمنية ، وجدنا انفسنا مرغمين على الانقطاع عن الاشكال الاكثر بساطة من التاريخ . لقد تزايد رفض المعطيات عن الزمن من نظرية الفن في محاولة للوصول الى موضوع الزمن

الحقيقي . ولتكن الكلمة الاخيرة من (فوسيّون) حول عدم اتصال حدود اليوم والشهر او التسلسل الزمني بالتاريخ او بتعريف الفن في التاريخ :

ان المؤرخ الذي يقرأ الاحداث في تتابع يقرأها كذلك في العرض ، في تزامن ، كما يقرأ الموسيقي صفحة موسيقية كاملة . والتاريخ ليس وحيد الخط ، كما انه ليس بالتتابع المحض . وقد يحسن ان ننظر اليه على انه اقحام لحظات شديدة التباعد . . . ان السياسة والاقتصاد والفن لا تشغل في تاريخ بعينه نفس المواقع على خطوطها البيانية ، كما ان الخط الذي يربط بينها في لحظة بعينها يغلب ان يكون خطا غير منتظم . ونحن نسلّم بذلك نظرياً ؛ اما عملياً ، فنحن نطلق العنان لحاجتنا الى تناغم سبق ثباته ، اي النظر الى تاريخ بعينه على انه البؤرة ، او النقطة التي يتركّز فيها كل شيء . ومع ذلك ، حتى عندما يتخذ التاريخ المحدد مثل هذه النقطة ، فانه ليس كذلك بالتعريف . فالتاريخ عموماً صراع بين ما هو مبكّر النشوء ، فعلي ، او مؤجل وحسب .

(ص ٥٥)

٤

الحبك العملي

«ارسطو هيكل عظمي» : **أقوال مأثورة والاس ستيفنز**

لقد كان موضوعنا حتى الآن في حدود النظرية ـ النظرية في النظرية والنظرية في التطبيق ـ والاتفاق او المعارضة التي قد يجدها المرء لدى التأمل في تلك النظرية . ان معرفتنا بالأدب اشد اقتراباً دائماً ، ولا شك ان أفضل تفكيرنا عن طبيعة ووظيفة مصطلح مثل الحبكة ينشأ عن علاقة حميمة مع نصوص تكون الحبكة فيها جزءاً متمماً ، لا نظرية مستقلة من ناقد او فيلسوف . ان كل عمل فيه حركة «حبكة» يخلق ضرورة لتأمل مخصص مفصل ـ وهو جهد لا يمكن حتى الاقتراب منه في الصفحات القليلة القادمة . وقد يحسن بنا ، بدل ذلك ، ان نجمع بعض الملاحظات المنتقاة التي تساهم في ما نستطيع معرفته عن كيفية القيام بالحبك فعلاً ، وكيف تظهر الحبكة عندما تنتهي او عندما تنتهي جزئياً ايضاً . ان الاعمال الادبية الفعلية هي التي تقيم في الأخير الهيكل العظمي للنظرية او تقعده ، وسوف يكون من

العبث ان نتحدث عن الحبكة من دون تقديم بعض الاشارات في ذلك الاتجاه .

لا توجد فائدة من الاهتمام بعمل تافه كالذي قام به (دوما) إذ استأجر بعض الاصدقاء لتحضير خلاصات حبكات باعداد كبيرة يملؤها بعد ذلك ليجعل ما يكتبه دائم الجريان من المطبعة . ان الجيد يجب ان يخضع للتأمل ، ويحسن ان يصرف الوقت في تمرينات من ذلك النوع من الملاحقة الكلاسية المحدثة التي أشار بها (درايدن) ـ ملاحقة (بن جونسن) في آثاره الغامضة حتى تصل الى مصادر القديمة التي يمكن تمييزها . من المفيد ان نتفحص أكداس الحبكة في فترة بعينها (كوسيلة لقياس طبيعة الاكتشاف الفني ، وكذلك للحيلولة دون صرف ذلك النوع من الملاحظات العابرة ـ كما فعل (ف ر . ليفز) عندما زعم بوجود التشابه بين (دكنز) و(جورج اليوت) ـ التي تطلق بسبب نقص في دراسة نوع الحبكات والموضوعات السائدة) وان ندرس مشاهد فردية واشباهها في مواضع اخرى من العمل الأدبي ، وان ندقق في طرائق الكتابة والمجاورات والاستعارات وان ندرس المداخلات بين الفكرة والشكل ، وهما في نظر (جيمز) بمثابة الابرة والخيط في الرواية . ان كل قطعة من الادب تتطلب ان نقوم بهذه الخدمة ، وعلينا ان نطيع .

أمثلة منتقاة

يطلق الحبك قانوناً من لدنه يتعلق باهتمام الجمهور : فكلما تعقّد بناء الرواية زاد اهتمامنا بمعرفة كيفية وصولها في ذلك الاتجاه . ان النظريات حول الحبكة والمفردات الجديدة مما يضفي صفة موضوعية على محاولة اشباع جوعنا للمعرفة ، والوصول الى جذر الفن ، وتعرية جوهر التأليف . ان الفنان الذي يمكن ملاحقة آثاره لانه يستخدم اشكالاً تقليدية او لأن حبكته بسيطة ومنطقية يمنح رضا بشكل مباشر تقريباً ، ولكن ثمة الكاتب الذي لا يخضع بسهولة والذي نلاحقه بأسئلة يجب اعادة النظر فيها باستمرار . فلو امكن ايجاد الاسئلة الصحيحة امكن صدور بعض الاجوبة في الاقل . ويندر ان نقنع القارىء بقبول العمل في شكله الكلي ، فيغرق نفسه لذلك في البحث المضني عن العملية الفنية .

ثمة نوع من الكتب ذو طبيعة تاريخية ـ ادبية عملية ، يساعد كثيراً في المراحل الاولية من البحث عن «الكيفية» في الحبك . ذلك كتاب (دبليو . پ . كير) بعنوان **الملحمة والرومانس** وكتاب (صاموئيل لي ولف) بعنوان **قصص الرومانس الاغريقية في روايات النثر الاليزابيثية** وكتاب (ت . دبليو . بولدوين) بعنوان بناء الفصول الخمسة عند شكسپير ،

ودراسـات الاصول والاشبـاه في مسرحيـات شكسبير من تأليف (جفري بُلو) و(كينيث ميور) ، وهذه قائمة صغيرة ، وجميعها تعين في تحديد المؤلفات التي قد نتناولها بالدراسة . لكن المؤسف أن هذه جميعاً تعتمد على أدب يزدهر في فترة من استمرارية المذهب الانساني حيث يكون من المسلّم به وجود الانماط ، وحيث يكون اقتباس الحبكة والاسلوب من الامور المألوفة . غير ان رواية (نابوكوف) المعقدة بعنوان **آدا** ورواية (جويس) بعنوان **يوليسيس** مثلاً لا يمكن ان تفك تشابكاتها بنفس الطريقة التقليدية : فإن الاستمرارية الطاغية لبناء الفصول الخمسة لا تقدم فائدة كبيرة ، وحتى تاريخ الأساطير الشمالية او الملحمة تكون بعيدة جداً عن المسائل التي تثيرها مثل هذه الاعمال الجديدة متعددة الشكل . وحتى عندما يكون هذا النوع من الكتب ذا فائدة ، يكون ما يقدمه جزئياً في أحسن الأحوال وغالباً ما يسبق البحث الذي يجد القارىء نفسه مضطراً للقيام به .

ليست الرغبة جديدة في الكشف واستخلاص المعنى من مسيرة الكاتب في تأليف كتابه ، لكنها يجب ان تتكرر باستمرار ويعاد النظر فيها حسب اذواق ومعرفة الأجيال المختلفة . وثمة مثال يبعث على كثير من التسلية ، صنعه في القرن السابع عشر (توماس رايمر) الذي كان يصطرع مع **عطيل** شكسبير في كتابه

رأي مختصر في المأساة . ان (رايمر) مثل (تولستوي) ليس من المعجبين بشكسبير ، وليست له ادنى رغبة في النزول ولو الى الدرك الاول من صناعة الشعر . فقد كان مقتنعاً بحكم ثقافته الكلاسية المحدثة ان عطيل مسرحية رديئة ، ومن أجل ان يثبت ذلك يتناول الحبكة خطوة فخطوة ليظهر بين لحظة تأليف واخرى انها تحطم شبه الحقيقة واللياقة بشكل مشين ومستمر . وبعبارة اخرى ، لا يتركز اهتمامه على نظرة عامة شاملة ، بل على الحبك ومسيرة العمل وهو يجمّع الانتهاكات . وقصد الكاتب من ذلك ان يظهر للقاريء مدى جنون شكسبير من فصل الى فصل ، ومن شخصية الى شخصية ، ومن فكرة الى فكرة .

.

منذ عودة الاهتمام بشكسبير ، لم يعد سوى القليل ممن يرغب في تكرار رأي (رايمر) او الذهاب مذهبه ، لكن مسرحيات شكسبير تبقى من اكثر صيغ البناء المسرحي مراوغة وتعذيباً . ان صمت شكسبير عن موضوع عمله - وعن اي موضوع آخر - يثير القلق الى درجة تكون الرغبة في تخفيفها مما دفع بكثير من القراء الى القول إن الكلمات التي يضعها المؤلف على لسان شخصياته إن هي الا تعبيرات المؤلف نفسه . وعندما يمكن تجنّب ذلك الشطط ، تحل محله انواع اخرى ، كأن يعزى الى المصادر قوة هائلة ، فيقال إن شكسبير قد أخطأ في ترجمتها الى ما صنع من درامه ، او ان يقال ان الأمر يعود في

الأخير الى البداهة والخطأ المقصود . غير ان الاشارات الوحيدة الضئيلة بين ايدينا عن طرائق شكسبير في التأليف تقع في الاختلافات بين طبعات (كوارتو)/ طبعة بحجم ربع الصفحة / (كما في الدليل القوي في النسختين من مسرحية **هاملت** / او بين طبعة (كوارتو) وطبعة (فوليو) / اي الطبعة بحجم الصفحة الكاملة / . ويوجد هنا ايضاً الكثير من الشك ، كما تشير دراسات النصوص في القرن العشرين ، وما يتبقّى يشكل مسائل ملحّة لا يمكن تجنبها ، او يقع في باب ظنون العارفين .

تثير مسرحيات شكسبير مسائل واسعة في كل خطوة من خطوات التأليف . وليس ثمة ما يطمّن الى وجود مقصد بسيط وراء تلك اللحظات التي يبدو شكسبير فيها في اشد حالات التقليد . مثال ذلك ان **تاجر البندقية** و**صاع بصاع** تنتهيان طبقاً للصيغ المألوفة في خاتمة الكوميديا . ويطرد (شايلوك) من المسرح بشكل مشين في **تاجر البندقية** عشية اضطراره الى التحول عن دينه ، فيرتد الفصل الخامس الى مرابع (بلمونت) وهي تغتسل بضوء القمر ، والى (جيسيكا) و(لورنزو) والى لعبة الخاتم وحلها، والى التناسق في اجتماع كل اثنين معاً. هنا تجري الأمور حسب التقاليد ، ويكمل وفاق الزواج الوسيلة السعيدة في النهايات الكوميدية ، لكن كلًّا من مرتاد المسرح والقاريء يدرك ان ثمة حبكة فاعلة تحت هالة الاكتمال التقليدية لم تكتمل كما يجب ، وانها تتغلغل في كل تفسيرٍ يمكن ان

يعطى للمسرحية . لقد قُلب (شايلوك) من وغدٍ كوميدي الى بُعد جديد قوي ، وفي وسط الحب المنتصر في احتفالات الزواج في النهاية يبدو (أنطونيو) غريباً ، «الكبش الموصوم في القطيع» مثلما كان في الفصل الرابع عندما تسببت (پورشيا) في «انقلاب» خطة (شايلوك) . هذا مثال لحبكة تناهض حبكة ، او للتدخلات غير المحلولة التي توجد الى جانب الغشاوة الناعمة في الشكل المقنع المقبول .

تقدم مسرحية صاع بصاع التعقيد نفسه في العرف المسرحي الذي يغشّي عليه انكاره ، وهذا قول يجب ان يحمل على الاقتناع ان الاسلوب في **تاجر البندقية** لم يكن رمية من غير رام ، ولا هو مثال لعدم قدرة شكسپير ان يتناول قوة الفعل ومدلولاته بعد أن اطلقه في مجاله . هنا كذلك يجري الفعل حسب التقاليد المسرحية ،وتنتهي المسرحية بسلسلة من الزيجات ـ (آنجيلو) و(ماريانا) ، (كلوديو) و(جولييت) ، (لوسيو) ومحظيته ، وربما (ايزابيلا) والدوق ، رغم انها لا تنطق بجواب ازاء طلب يدها بمزدوجة شعرية ينشدها الدوق . ويكمن تحت كل وفاق نقيضه ؛ فبرغم اجتماع (كلوديو) مع (جوليت) ثمة «سوء وفاق» اساسي في كل واحدة من الزيجات الاخرى : (انطونيو) ينتظر عقوبة ، قد تكون الموت ، وهو يقوم بواجب ثقيل إذ يتزوج (ماريانا) ، (لوسيو) المسكين يرعبه ان يتزوج من محظية دنيئة ، و(ايزابيلا) ، التي كانت تأمل يوماً لو أن

محظورات «رهبنة القديسة كلير» كانت أشد وطأة ، تناقض استقامة شخصيتها وتكذّب الموقف الخلقي الذي كانت تتمسك به طوال المسرحية . وقد يذهب المرء الى الظن ان شكسپير في هاتين المسرحيتين لم يكن يخلق اعمالاً صفتها معضلة خلقية وحسب ، لكنه يستخدم وسيلة الدرامه ليجرب ازدواجية الحبكة وتعقيداتها ، ويخلق طبقات من الاسلوب بحيث تكون خصومات التقليد الراسخ ماثلة الى جانب التجديد المحتوم .

ومما يضارع في الامتاع من حيث النظر التطبيقي للحبك عند شكسپير دراسة عروضه الافتتاحية . ثمة ميل للنظر الى الاساليب الافتتاحية على انها تتصف بالخمول والعاديّة ، بسبب القدسية التي كانت تسم النظر عموماً الى ما يجري في المسرحيات نفسها . ان من تيسّر له مشاهدة عروض متعددة من مسرحية الليلة الثانية عشرة لا يمكن ان يبقى بمنجاة من الشعور بالاستغراب تجاه الافتتاحية الطويلة التي يقدمها (دوق اورسينو) بما يشبه المناجاة ، والموسيقى تعزف له . فليس إعداد المشهد على المسرح وحده هو الذي يتطلب براعة فائقة ، بل ان التعبير عن «الحذلقة» المحيّرة لدى الدوق الباذخ لا تقع الا في طوق عدد قليل جداً من الممثلين مهما كانت قدراتهم . تقدم تحليلات النص وترابطات الموضوع بعض العون ، لكن المسائل المثارة تذهب وراء حدود هذه التمرينات الفكرية . ففي واحدة من أسرع مسرحيات شكسپير خطواً ، لماذا يبدأ

المسرحي بهذا البطء الذي يكاد يستعصي على التمثيل ؟ ما الذي يدخل بالضبط في صنع حبكته ، ولماذا استعمل هذه الطريقة للبدء بها ؟

ولنأخذ مثالاً آخر ، ما المسوّغ الذي يكمن وراء الحبك في المشاهد الثلاثة الاولى من رچارد الثاني ؟ لدى الاخراج يغلب ان يأتي المشهد الثاني قبل المشهد الاول ، لكي يفسّر العوامل المحيّرة في المشهد الاول كما نجده في المسرحية . يقدم المشهد الثاني منظراً مناسباً من العرض التفسيري بين (دوقة گلوستر) و(جون اوف گونت) ، يعلن عن مسؤولية (رچارد) ، خلال تدخل جزئي من (موبري) ، في موت عمه (گلوستر) . لو ان شكسپير أراد للمسرحية ان تفتتح بهذا المشهد لغدا الاحتيال في شخصية (رچارد) في مشهد التحدي وما تبعه من نزال مقبولاً ومباشراً لدى الجمهور ، حتى على فرض ان الجمهور ليس على علم بالمألوف من الثرثرة التاريخية . ويبقى بعد ذلك السؤال : لماذا القيام بمشهدين ، الأول للتحدي والثالث للنزال ، في حين يمكن لمشهد واحد ان يتحمل عبء الفعل في الاثنين معاً ؟ ويمكن الوصول الى بداية جواب في حقيقته ان شكسپير أراد ان يعرض العادة الطقسية ، والازدواجية ، والرؤيا اللفظية عند (رچارد) قبل أن يسمح لمشهد أن يوجّه نحوه إصبع الاتهام . ان المشهد الاول اخّاذ محيّر ، فكل كلام من كل شخصية مهمة مغلّف بطبقات من الخديعة والالتواء . وتكون النتيجة ان

الجمهور يدرك من فوره انه يتعامل مع لغة وما تنطوي عليه من امكانات ، لا مع فعل عليه غشاوة والتواء . يقدم المشهد الثاني حافة حادة من حقيقة يومية ، وعندما يستمر الفعل المركزي في المشهد الثالث يكون الجمهور قد أدرك صُلب الرهافة من فن التغيير . إنه أسلوب فذّ ، يحدد القيمة القياسية في المسرحية برمّتها ، حيث تكون اللامباشَرَة دون المباشَرة هي ما يبحث عما ينطوي عليه السلوك البشري من حقيقة .

على الرغم من ان شكسبير لم يخلّف تفسيراً بالنثر عن طريقة وسبب الحبك في اعماله ، الا ان بعضاً من معاصريه الأقربين قد فعلوا شيئاً من هذا القبيل ، ونحن ننظر بشعور من الامتنان الى الوثائق التفسيرية التي خلّفها كل من (سدني) و(سپنسر) . يقدم (سپنسر) في رسالته الشهيرة الى (سر والتر رالي) بتاريخ ٢٣/١/١٥٨٩ تفسيراً مختصراً لكتابه **مليكة الجان** الذي بدأ في الصدور في عام ١٥٩٠ «لكي يوجّه انتباهك الى فائدة التاريخ فتجمع منه كل مقاصد الفكر ، فتستطيع في حفنة ان تلمّ باطراف الحديث جميعه ، الذي قد يبدو دون ذلك متعباً مضطرباً» . وهي حفنة انيقة حقاً، تضم في غرضها فضائل ارسطو الاثنتي عشرة ، يعالج كل واحدة منها كتاب من حكاية الرمز هذه . كان (سپنسر) يعلم ان الادراك لا يمكن ان يتضح من الكتب الثلاثة الاولى التي نشرها ، والتي كانت تمثل عملاً عجيباً في مسيرة مستمرة :

فبداية قصتي لذلك ، لو كان لمؤرخ ان يرويها ، يجب ان تقع في الكتاب الثاني عشر ، وهو الأخير ؛ حيث أبيّن ان مليكة الجان كانت تقيم عيدها السنوي طوال اثني عشر يوماً ، وكانت المغامرات الاثنتا عشرة تجري في تلك الايام الاثني عشر ، يقوم بها اثنا عشر من الفرسان ، تتحدث عنها وعنهم هذه الكتب الاثنا عشر .

ان اغلب القراء على استعداد لتقبل وصفه ذلك الفارس الشاب الغليظ الذي حط رحاله على مقربة من بلاط (گلوريانا) حتى برزت (أونا) فالقى عليه درع (أفيسيان) المسيحي ليغدو الفارس الدمث في الكتاب الأول ، ولكن ليس لأي قدر من التصديق او ألاعيب التأليف او الألاعيب المقصودة ان تفسر ما فعله (سپنسر) من تشتيت في الكتاب الثاني بما فيه من تناقض تام مع النص المؤلّف . ان الوصف في الكتاب الثالث مقلوب كذلك . فالرسالة التوضيحية لا تقنع القاريء العابر نفسه للكتاب الثالث ان البطل هو (سكادامور) وليس (بريتومارت) ، كما ان التسلسل عند (سپنسر) ليس صحيحاً في الكتاب الثاني - فالحاج لا يوصل (رديمين) الى القصر ثم يعود مع (گويون) ، بل انه يأتي مع (گويون) الى حيث (موردنت) و(أماڤيا) فتروي الاخيرة حكاية (اكرازيا) كأنها تغني اغنيتها الأخيرة فيقدم اليهما الطفل الملطخ بالدماء .

لقد اورثت تفسيرات (سپنسر) من الاضطراب والتساؤ ل ما أورثه صمت شكسپير . فقد ذهبت (جوزفين واتر بينيت) في كتابها **تطور مليكة الجان** (شيكاگو ، ١٩٤٢) الى القول ان حبكة (سپنسر) تبدو غير دقيقة في الغالب لانه لم يكن يؤلف بشكل متواصل ، بل كان يكتب على غير هدى ثم يجمع المقاطع بما يتيسر له من منطق . وقد ظهرت في مقابل ذلك آراء تطمّن المتحمس لأدب (سپنسر) ان كل شيء سيبلغ انتظامه الأخير عند اكتمال الكتب الاثني عشر . وبما اننا لا نملك سوى ستة من تلك الكتب ، ينبغي على جميع الحجج ان تفترض البتر والاستمرار ، كما يجب ان نعترف بالهوة التي لا يمكن تفسيرها بين القصد النثري والانجاز الشعري .

يبدو (سر فيليب سدني) اول الامر اكثر تطميناً ، لانه يقدم لنا كتاب **دفاع عن الشعر** وصيغتين من **أركاديا** تشتركان في التعبير عن جوهر الحبكة . لقد استوعب **الدفاع** ارسطو وافلاطون وهوارس والمفسرين الايطاليين ؛ وهو ينطوي على دافع خلقي ، لأن (سدني) مثل (سپنسر) يريد من الادب ان يصنع الانسان . تتعلق اهم مفهوماته بمفهوم «الفكر الاسبق» وبتكوين ما يدعوه العالم الذهبي الذي يضعه قبالة العالم البرونزي الذي يتصل بغير ذلك من شؤ ون الفكر والخبرة . ان «الفكر الاسبق» فكرة افلاطونية تقع فوق العمل الفني الفعلي : ويبدو انها ما يتصوره الشاعر قبل بدء الكتابة الفعلية . وتشير

عادات التأليف عند (سدني) الى المصاعب التي كان يواجهها في محاولة ادخال حبكته في التفصيلات والشكل الأخير الذي كان يريد . فبعد ان انجز (اركاديا) الاولى ببناء ذي خمسة فصول وشكل تقليدي ، بدأ يعيد النظر ويوسع ويضيف استدارات حبكة جديدة والكثير من الحبكات الثانوية على العمل الأساس . هنا كذلك ، يواجه القاريء السؤال الاولي عن سبب وغرض القيام بهذه المراجعة ، اهي ملاحقة ذلك «الفكر الاسبق» الذي يكاد يستعصي على البلوغ ؟ يخبرنا الدفاع بشيء ، وتخبرنا حقيقة المراجعة بشيء اكثر ، لكن حب الاستطلاع يبقى ماثلاً ، لقد حافظ عصر الانبعاث على أسراره بشكل ناجح .

بحلول القرن التاسع عشر ، عصر الرواية الكبيرة ، ثمة ظروف خارجية بعينها تهرع لمساعدتنا في البحث عن الطرق والوسائل في تخطيط الرواية وكتابتها . كانت ظروف النشر على شاكلة جعلت الروايات تصدر أول الأمر في دوريات ، فصلاً ففصلاً ، او في اجزاء شهرية منفصلة تضم ثلاثة فصول او اربعة كل مرة ، مما جعل مفهوم الفصل يغدو شكلاً جذاباً في حد ذاته . وليس من حاجة للقول ان مثل تلك المنشورات لم تحدث آثاراً جيدة في كل حين . فهي قد انتجت الرواية الطويلة جداً التي تمطّ خيال الجمهور شهراً بعد شهر وتمدّ في مبيعات المجلة او الاجزاء الشهرية موضوعة البحث . وكان الروائيون ، من أجل الحفاظ على الانتاج في الأجزاء ، مرغمين غالباً على

الولوج في صيغ الميوعة العاطفية والمصادفات والأحابيل التي تبدو أشبه بالكلمات المتقاطعة ، وعلى خلق أزمات هي من الكثرة بحيث تقترب من تفاهة الاسلوب فتبلغه في غالب الأحيان . لقد كان ذلك اسلوباً مربحاً لطبقة ابناء المدن ، لكن من الخطأ تحميله مسؤولية ظهور كتّاب الرواية الرديئة في العصر الفكتوري / القرن التاسع عشر / بل يجب كذلك ان يساهم في انتصار الرواية الكبرى بوصفها انجازاً شعبياً وفنياً مدهشاً . فلا شك ان اسلوب (دكنز) المتميّز الرائع في أصالته يتصل جزئياً بالظروف التي كان يعمل فيها ، كما ان التوسعّ في تناول الحبكة بشكل ساخر عند (ترولوپ) يعود الى الاصول نفسها . هذه ظروف اعدّت للتمتع بالتعقيد والحبكات المركبة ، تقدم فرصة واسعة لاستخدام عناصر مثيرة من التميّز وانقلاب الحال مما دعا اليه ارسطو .

ان رحابة الاسلوب في القرن التاسع عشر قد شجع من انتشار فكرة النظرية الواقعية ووفرتها بشكل خاص مما انتج كتّاباً مثل (اميل زولا) و(بلزاك) الذي توسع في عرض الحياة البشرية في **الكوميديا البشرية**. ان حقيقة كون الواقعية حركة جديدة قد استوجب الدفاع عنها ضد التقليديين ، فشرع الروائيون الواقعيون في الاستزادة من النشر حول عملية الكتابة المباشرة اكثر مما كان ميسوراً قبل ذلك . والذي يهمنا اكثر في هذا المجال ان كاتب الرواية الكبرى كان يبدأ عادة بدفتر

ملاحظات ، او مذكرات ، او خطة مفصلة ، بقي كثير منها محفوظاً ، وصار ينظر اليها بشكل متزايد على انها مادة مهمة ينشرها الباحثون في العصر الحديث .

لم يكن في القرن التاسع عشر ما يميز عصرنا من رغبة حريصة عارمة لطبع كل قصاصة ورق تحمل كتابة بخط الفنان . ما كان (دكنز) ليقتنع بنشر مذكراته عن ايام الشدة كما فعل (أندريه جيد) في نشر مذكراته عن مزيّفو النقود بوصفها شكلاً فنياً آخر رغم استقلاليته . لكن حفظ دفاتر المذكرات هذه لعدد من الكتّاب ، والضوء الذي تلقيه ، مثلاً ، على رواية (ديستويفسكي) بعنوان الجريمة والعقاب في صورها المدروسة المنشورة ، تشكل اهمية كبرى لاهتمامنا المتزايد في اساليب الحبك . ثم ان عادة نشر الرسائل قد تواصلت ، وعاد بوسعنا استخلاص مادة التأليف ومواقف المؤلفين من تلك الرسائل .

ان عملية اعادة بناء طريقة الروائي في القرن التاسع عشر مسألة جذابة . ورغم ان ذلك عمل يحرص الكثير منا على النظر اليه على انه جزء شخصي من قراءتنا الخلاقة ، من المفيد النظر كيف يقوم الباحث ، بما لديه من مذكرات ومخطوطات ورسائل وطبعات ، وبما لديه من صبر واسع ليكشف عن عملية التخطيط وكتابة رواية كبرى ، خطوة فخطوة . . لقد استطاع (جيروم بيتي) في كتابه مدلمارچ من المذكرات الى الرواية ان يتابع في تبصّر

عناصر العمل في رواية (جورج اليوت) منذ بداية التفكير فيها عام ١٨٦٩ الى تاريخ نشرها عام ١٨٧٢ .

كانت (جورج اليوت) قد خططت في الاساس لرواية عنوانها مدلمارچ يكون موضوعها المدينة التي تحمل ذلك الاسم وقصة الطبيب الشاب (لدگيت) . بتاريخ ١٩ آذار ١٨٧١ كانت المؤلفة قد مزجت قصتين في طور الاستمرار هما قصة (مدلمارچ) الاصلية مع قصة (الآنسة بروك) التي كانت تضم عنصرين عن (كازوبون) و(لادزلو) ـ وصفتهما المؤلفة بانهما تشكلان ٢٣٦ من الصفحات المطبوعة . كان (بيتي) على وعي دائم بصعوبات عمله ، فكان يتابع المؤلفة في مراجعاتها وما تحدثه من اضافات ، محاذراً في تقديم الادلة عن الفراغات في الخط والتصحيحات وعلامات الورق المستعمل في اوقات شتى ، بطريقة من افضل انواع الاستقصاءات الأدبية .

بين يوم القرار الواقع في ١٨٧٠/١٢/٣١ ، او بعد ذلك بقليل ، ويوم ١٨٧١/٣/١٩ ، عندما اكملت (جورج اليوت) ٢٣٦ صفحة من (مدلمارچ) في شكلها المزدوج الحالي يقع العديد من الامكانات وما يتبع ذلك من الكثير من القرارات الصغرى ، وقدر هائل من اعادة التفكير والتخطيط ، مع شيء من اعادة الكتابة والكتابة الجديدة لتسهيل عملية انصهار القصتين المنفصلتين . ويقع امامنا ، نتيجة لذلك ، قدر هائل

من التخمين والافتراض والاستنتاج واعادة البناء .

(ص ١١)

وينطوي التحليل على تخمين مفصّل لما يمكن انه قد جرى ، ويتبع ذلك النظر في اثر فكرة (ليويس) الذي اقترح ان يظهر الكتاب في اربعة اجزاء كما يستدعي طوله بدل ان يحدد بالاجزاء الثلاثة كما جرت العادة ، وان تصدر هذه الاجزاء الاربعة في ثمانية اقسام على فترة طويلة من الزمن . يصور الفصل عن دفتر الملاحظات الفرق الخلاق بين خطة المؤلفة وعملية تطبيقها عند اكتمال كتابة الرواية . لقد كان (بيتي) في كل خطوة يستخدم حصافة كبيرة في تجريد مكونات الرواية التي كانت قائمة قبل الكتابة واثناءها ، فجاءت النتيجة كتاباً يرضي القاريء الحديث في تشوّقه الى المعرفة .

لقد حَمَلنا القرنُ العشرون خطوةً اخرى في سبيل عملية الفن ، لأن الفنان نفسه قد غدا شديد الهوس بذلك . وكان من نتيجة هذه المعرفة التي تحمل قاريء الادب ان ينظر في العمل نفسه ان استمر في اسنادها رغبة الفنان الشديدة ان يكشف عما يجري في دخيلته اثناء عملية الكتابة . تتراوح هذه الكشوف ، ولنذكر بعضاً منها ، بين هموم (د. هـ. لورنس) في محاولاته اعادة كتابة **قوس السحاب** وبين رحلة (أندريه جيد) الروحية في **مزيّفو النقود** . وقد قدم (توماس مان) كذلك وصفه عن تأليف

دكتور فاوستس في وثيقة من ابرز انواع البحث الفلسفي بعنوان **نشوء دكتور فاوستس** .

تشكل المذكرات التي وضعها (اندريه جيد) مثالاً مناسباً للرغبة في الكشف عن العملية الفنية . ونجد في **مزيّفو النقود** نفسها ان شخصية الفنان (ادوارد) تصف في حماس فكرة المذكرات ، التي يزعم بعد ذلك انها اكثر امتاعاً من الرواية نفسها ، ويتمنى لو يرافق كل رواية عظيمة مذكرات مثلها :

> . . . انها نوع من المذكرات اليومية التي تشبه ما يحتفظ به المرء عن طفل . . . ومعنى ذلك ، انني بدلاً من ان ارضي نفسي بحل كل مشكلة عندما تبرز لي (وليس اي عمل فني سوى مجموعة او ناتج الحلول لمجموعة من المشكلات الصغيرة) فانني اعرض كل واحدة من هذه المشكلات وانظر فيها . ويمكن القول إن دفتر مذكراتي يضم نقداً متواصلاً حول روايتي ـ او عن الرواية بشكل عام . تأمل مثلاً اي متعة نصيب لو ان (دكنز) او (بلزاك) قد احتفظ بدفتر ملاحظات مثل هذا ؛ لو كان لدينا مذكرات عن **تربية عاطفية** او عن **الاخوة كارامازوف** ! ـ قصة العمل ـ قصة الحبل به ! كم سيكون ذلك مثيراً . . . واكثر إمتاعاً من العمل نفسه .
>
> (ص ١٧٠ طبعة پنگوين : **المزيفون** الترجمة الانگليزية : دوروثي بسي ١٩٦٦)

إن المذكرات التي تمثل تفكير (جيد) المنشغل بالرواية ، تبدأ بهذا الاهداء « اهدي دفاتر التمرينات والدراسات هذه الى صديقي (جاك ده لاكريتيل) والى جميع من تعنيهم مسائل الحرفة» وتشمل دراسة الحرفة عند (جيد) الفترة الطويلة الممتدة بين ١٧ حزيران ١٩١٩ الى ايار ١٩٢٥ . وهو يتحدث عن مسائل عملية مثل تحديد تاريخ للرواية ـ فقصة حول تزييف النقود يجب ان تدور قبل الحرب العالمية الاولى ، التي الغيت بعدها النقود الذهب ـ او عن رغبته (التي لم تتحقق) بان القصة التي تغدو سرقة (جورج) على مرأى من (ادوارد) يجب ان يرويها طفل وليس الروائي . وعندما يحل «الضيق» واليأس ، يسجل ذلك ، كما يعلن عن النصيحة او المناقشات التي تخص (مارتان ده گار) او (كلوديل) . وفي موضع متأخر من التأليف ، نلمس الدليل على ترجمته عن (فيلدنك) فيتغلب عليه ضعفه . وهو لا يبدأ الكتابة قبل الصفحة ٥١ (الدفتر الاول) لكن كتابته في هذه الرواية تتسم بكونها في طور التكوين فتغدو في النهاية غير مكتملة ، فكل شيء صعب حدّ اليأس . ويجب ان تجد هذه الصعوبة تعبيراً على لسان (ادوارد) الذي يُحمل (ص ٦٧) على كلام متناقض ، مختلف كل مرة ، حول طريقة بناء الرواية .

ويأتينا كشف مهم عندما يعترف (جيد) انه يستطيع الكتابة بسهولة اكبر عندما يتخذ شخصية امرىء يختلف عن شخصيته كثيراً ـ مثل شخصية (لافكاديو) . في رواية مزيّفو النقود يتخذ

المؤلف لنفسه شخصية ‹ادوارد› و ‹برنارد› و ‹اوليڤييه› و ‹الكونت ده پاساڤان› المحتال ، فيجد بالتدريج ان روايته تكتسب قوة خاصة بها ، مثل نبتة طبيعية لا يمكن ارغامها ، بل تمضي قدماً مع الطبيعة (ص ٨٩ ـ ٩٠) . يجري خلال « المذكرات » تيار أقوى من الطبيعة ـ هو تيار الشيطانية . ويرى ‹جيد› ان ذلك يترك آثاره على اغلب شخصياته ، لكنه ينقّيه بوضع الرواية في نبرة جديدة دقيقة ، الا عندما يتخذ ذلك مداه كما في شخصية العجوز ‹لاپيروز› . والأهم من ذلك انه يكشف الحقيقة التي تقوم عليها الحبكة فتغيرها ، وانه يضيف ملاحق من جريدة ‹فيگارو› و ‹جريدة روان› تدور حول النقود المزيّفة الأصلية وحول انتحار التلامذة . وتقوم شخصية ‹برنارد› بتفسير ذلك في الرواية :

« ولكن لمَ البدء بفكرة ؟ » قال برنارد في ضيق ، مقاطعاً . « لو انك تبدأ من حقيقة وتعرضها بشكل جيد ، إذن لأقبلت الفكرة من تلقاء نفسها لتحل فيها .، لو كنت اكتب « مزيّفو النقود » لبدأت بتقديم عملة مزيّفة ـ قطعة العشرة فرنكات الصغيرة التي كنت تتحدث عنها الآن .

لكن هذه ليست الطريقة ـ فالوسيلة المباشرة عند ‹برنارد› ليست الاسلوب الفاعل في الرواية كما يراها ‹جيد› ، والتي

تغنيها مذكراته الى حد بعيد . وكما هو الامر في الرواية ، لا تقدم **المذكرات** صورة عن الاكتمال ، كما ان الحاضر الازلي في كشوف «جيد» المعقدة يَحملنا الى وسط المسافة التي يضع «جيد» الواقع فيها . وهو يغدق جميع تفرعات الواقع الخاصة والعامة على القاريء المثالي النشط ، ونحن نزدرد ذلك في نهم .



الخـــاتمة

هي أصعب شيء في الوصول . ان التأمل الجاد في مصطلح مثل الحبكة يستدعي بالضرورة اهتماماً مفصلاً بالنقاد واصحاب النظريات الذين تكون تطويراتهم المتواصلة في استزادة الافكار مما يجب ان تتشرّبه الكلمة ، ويتشرّبه كل من يريد ان يستخدم ويفهم ما ينشأ عنها من تفرعات معقدة . والاهم من ذلك انها كلمة تقيم ارتباطاً بين القاريء والنص الأدبي ، تفرض على كل قاريء ان يتفهّم فاعلية المبدأ الذي تخلقه الرواية موضوع البحث . وبعبارة اخرى ، انه اصطلاح يتطلب من كل قاريء ، اذا ما استعمل بدقة ، ان يساهم في حركة الشكل ، فيصبح نفسه ناقداً ، من خلال هذه المساهمة . لكن تركيز المصطلح وحياته يوجدان في العمل الأدبي ـ في طرائقه الداخلية .

والنقطة الجوهرية في اية استنتاجات يمكن الوصول اليها تكمن في تلك الحقيقة الواقعة ان السمعة السيئة التي لحقت

بالحبكة في أبسط تعريفاتها قد أدّت بالكلمة الى عدم قدرتها على الوقوف وحدها من دون القدرة المتنامية الصادرة عن تزايد المفردات . لقد كان غرض هذه الدراسة ان تأخذ بيد القاريء من التعريف المألوف عن الحبكة بوصفها اصطلاحاً آليّاً مستهلكاً الى امكاناتها الهائلة في التعريف الارسطي الاساس من انها الفعل الذي هو روح الفن القصصي . ان التوسيعات الحديثة في المفردات الادبية يجب ان تلحق بها ، كما يجب التوسع في تلك التوسيعات نفسها ، اضافة الى ان زيادة التشرّب بالاضافات في مجالات المذهب الألفي ، وفي المجالات الاناسية ، ووسائل التعبير ستغيّر من المصطلح بصورة اكبر . يجب النظر الى الحبكة على انها مصطلح قادر على النمو والتغير بشكل غير محدود . وهي كذلك في حالة شديدة من الاستمرارية ، شأن الاعمال الادبية الحديثة : فهي في الوقت نفسه تحدّد ، كما انها هي الفعل .

هوامش المترجم

١ ـ الحبكة : المشكلة الأساس

(١) الحُبكة : Plot ارى انها أدق ترجمة من «العقدة» التي اشاعها بعض الكتاب ، لما توحي به هذه الكلمة من التعقيد . والحبكة من الفعل «حَبَك» حبكاً ، اي احكم صناعة الشيء . حَبَك الثوب : اجاد نسجه وحَبَك الحبل : شدّ فتله . والحبكة ، بضم فسكون : الحبل يُشدّ به على الوسط ، ويمكن استعمال الكلمة مجازاً لهذا المفهوم الأجنبي لانه يشد اطراف الفعل في المسرحية كما يشد الحبل الثياب على وسط الانسان .

(٢) المعزف الايولي : نسبة الى «ايوليا» وهو اقليم في اليونان القديمة ، حيث «ايولس» اله الريح ، كان يحبس الريح في كهف بذلك الاقليم . والمعزف الايولي قيثارة الريح .

(٣) ترسترام شاندي : رواية في تسعة اجزاء نشرها الانگليزي «ستيرن» بين ١٧٦٠ ـ ٦٧ ، تبدأ في جزئها الرابع الحديث عن البطل الذي يحمل الاسم نفسه .

(٤) الكتابة الآلية ، عبارة وضعها الشاعر الايرلندي «ييتس» الذي زعم ان بوسع المرء الكتابة وهو في حالة غيبوبة او نوم ، حيث لا يتحكم الذهن .

٢ ـ الحبكة والمحاكاة

(١) التبيُّن ، انقلاب الحال من المصطلحات التي وضعها ارسطو في الحديث عن

المأساة ، ينظر في شأنها الجزء الاول من الموسوعة (المأساة) .

(٢) المئة الخامسة عشرة ، هي الطريقة الايطالية التي تعني القرن السادس عشر اي الذي يبدأ بالسنة ١٥٠٠ م .

(٣) كيكيرو : خطيب سياسي فيلسوف روماني (١٠٦ - ٤٣ ق.م) وهذا لفظ اسمه باللاتينية وقد شاع باسم «شيشرون» . كوينتليان (حدود ٣٥ - ٩٥ م) خطيب روماني عرف باسلوبه اللاتيني الجميل كما عرف بكتابه اساس البلاغة في ١٢ جزءاً .

(٤) واضح ان هذه الاسماء لمؤلفين لا وجود لهم الا في خيال المتكلم .

(٥) برتلوت ، اسم الدجاجة في حكاية «چوسر» عن «حكاية خوري الراهبة» من حكايات كانتربري .

٣ - الكفاح لاستبدال الحبكة : الصنعة والزمن

(١) الصنعة Poiesis كلمة اغريقية ، نادرة الاستعمال في الانكليزية ، اصطنعها المؤلف لما تفيده من «الصنعة» الفنية كبديل لكلمة «الحبكة» وما تحمله هذه من صنعة الحبك واتقان الفعل في المسرحية .

(٢) الفلسفة الالفية : مذهب ديني فلسفي يرى ان المسيح سيحل على الارض في ختام الف سنة من ميلاده ، ويحمل ذلك توقع التغير الجذري في كل شيء في الدنيا .

(٣) «مينيلياذة» كلمة نحتها المؤلف على وزن «الياذة» تدور حول مغامرات «مينيلاوس» من ابطال الالياذة نفسها .

مراجع مختارة

BIBLIOGRAPHY

ADAMS, ROBERT M., *Strains of Discord: Studies in Literary Openness,* Ithaca, New York, 1958.
Valuable for its description of open and closed fictional forms.

ARISTOTLE, *Poetics,* Loeb edition, London, 1932.
The central document.

AUERBACH, ERICH, *Mimesis: The Representation of Reality Western Literature,* trans. Willard Trask, Princeton, 1953.
A major study of the operation of the various kinds of mimesis in specific works.

BALDWIN, T. W., *Shakespere's Five-Act Structure,* Urbana, Illinois, 1947.
Invaluable in tracing the traditional aspect of the plotting or Shakespeare's early plays. A monument of classical and Renaissance learning.

BEATY, JEROME, *« Middlemarch » from Notebbok to Novel,* Urbana, Illinois, 1960.
A reliable reconstruction of George Eliot's compositional process.

BECKER, GEORGE J., ed., *Documents of Modern Literary Realism, Princeton, 1963.*
A convenient collection of the major continental manifestos of realism.
BECKETT, SAMUEL, Proust and Three Dialogues with George Duthuit, London, 1965 (first published, 1931).
An incisive analysis of the control of Time in Proust's work.
BOOTH, WAYNE, Did Sterne Complete *Tristram Shandy?*», *Modern Philology*, XLVII (1951), pp. 172-83. One of the more intelligent discussions of this mysterious subject.
BOOTH, WAYNE, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961.
An interesting experiment in fiction.
BRADBURY, MALCOLM, «Towards a Pœtics of Fiction:) An Approach through Structure», *Novel*, I (1967), pp. 45-52.
A plea for detail, unusual for this journal.
CONRAD, JOSEPH, *Joseph Conrad on Fiction*, ed. Walter F. Wright, Lincoln, Nebraska, 1964.
A writer's indispensable account.
CRANE, R. S., «The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones», reprinted in *Perspectives on Fiction*, ed. J. L. Calderwood and H.E. Toliver, London, 1968, pp. 303-18.
The classic modern essay on plot.
CURTIUS, ERNST ROBERT, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. Willard Trask, New York, 1953.
Chapter 5 on *topoi* is of particular interest.
DRYDEN, JOHN, «An Essay of Dramatick Poesie, (1668)», in *Essays of John Dryden*, ed. W.P. Ker, Oxford, 1900, Vol. I, pp. 28-108.

A summary of neo-classical rules.
ELIADE, MIRCEA, *The Myth of the Eternal Return*, trans. Willard Trask, New York, 1954.
The anthropological source of the phrase *illud tempus*.
FOCILLON, HENRI, *The Life of Forms in Art*, New York, 1948.
A complex description of art in time and action.
FORSTER, E. M., *Aspects of the Novel*, London, 1927.
An essay which tries to separate «story» from «plot».
FREEDMAN, RALPH, *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*, Princeton, 1963.
Introduces the phrase «lyrical novel» and explains its validity.
FRIEDMAN, ALAN, *The Turn of the Novel*, New York, 1966.
Introduces the term «stream of conscience».
FRIEDMAN, NORMAN, «Norms of the Plot», *Journal of General Education*, VIII (1955), pp. 241-53.
FRIEDMAN, NORMAN, «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept», *Publications of the Modern Language Association*, LXX (1955).
This article is especially important for the bibliography it contains of all modern criticism of the novel up to 1955.
FRYE, NORTHROP, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, 1957.
FRYE, NORTHROP, «Myth, Fiction, and Displacement», in *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*, New York, 1963, pp. 21-38.
Frye's work is semi-Aristotelian, but tries to extend the vocabulary of classicism into new areas.
GARRETT, PETER K., *Scene and Symbol from George*

Eliot to James Joyce, New Haven, Conn., 1969.
A creative essay on the developments which take place between nineteenth and twentieth century fictions.

GIDE, ANDRÉ, *Journal des Faux-Monnayeurs,* Paris, 1927.
A moment-to-moment account of the gestation of *Les Faux-Monnayeurs.*

HORACE, *Ars Pœtica,* Loed edition, London, 1926.
One of the standard classical documents.

JAMES, HENRY, *The Art of the Novel,* ed. R.P. Blackmur, New York, 1935.
A reprinting of James's prefaces. Of major importance.

JAMES, HENRY, *The Art of Fiction, in The Portable Henry James,* ed. Morton Dauwen Zaubel, New York, 1951, pp. 391-418.
James's standard critical work.

HEIDEGGER, MARTIN, *Being and Time,* trans. John Macquerrie and Edward Robinson, Oxford, 1967.
Introduces and illustrates the idea of temporality.

HUMPHREY, ROBERT, *Stream of Consciousness in the Modern Novel,* California, 1962.
Clarifies the terminology of stream of consciousness writing.

KER, W. P. *Epic and Romance: Essays on Medieval Literature,* London, 1897.
An historico-literary study.

KERMODE, FRANK, *The Sense of an Ending,* London, 1967.
A thorough study of literature in terms of time theories.

KERNAN, ALVIN B., *The Plot of Sattre,* New Haven, Conn., 1965.
A study of the geometry of plot in satirical forms of the eighteenth and twentieth centuries.

LANGER, SUZANNE K., *Feeling and Form*, London, 1953.
Introduces new vocabulary and ideas to the idea of mechanical plotting.

LEAVIS, F. R., *The Great Tradition*, London, 1948.
Should be read by everyone interested in plot.

LESSER, SIMON O., *Fiction and the Unconscious*, New York and London, 1960.
A Freudian analysis.

LIDDELL, *Some Principles of Fiction*, London, 1953.
Illustrates a vague, general interest in fiction.

LUBBOCK, PERCY, *The Craft of Fiction*, London, 1921.
The first book to acclaim the concept of point of view in writing.

MCLUHAN, MARSHALL, *The Gutenberg Galaxy*, London, 1962.
An account of the change from linear comprehension to electronics.

MANN, THOMAS, *Die Enstehung des Doktor Faustus*, Amsterdam, 1949.
An account, both philosophical and practical, of the making of *Dr Faustus.*

MILLER, J. HILLIS, *Poets of Reality*, Cambridge, Mass., 1965.
A major study of the relationship of the writer to his and our fictions.

MUIR, EDWIN, *The Structure of the Novel*, London, 1928.
A latter-day examination of «plot».

PAULSON, RONALD, *The Fictions of Satire*, Baltimore, Maryland, 1967.
A study of satire which denies the old bases of plot.

POULET, GEORGES, *Etudes sur le Temps Humain* (Paris,

3 vols., 1953-64). Trans. Elliott Coleman, Baltimore, Maryland, 1956.
A literary study of time's contacts with history.
ROBBE-GRILLET, ALAIN, *Snapshots and Towards a New Novel,* trans. Barbara Wright, London, 1966.
A representative document of the «nouveau roman» school.
RYMER, THOMAS, *A Short View of Tragedy,* London, 1693.
The criticism of a neo-classical crank.
SCHOLES, ROBERT AND KELLOGG, ROBERT, *The Nature of Narrative,* New York, 1966.
An attempt to re-classify narrative forms.
SIDNEY, SIR PHILIP, *An Apology for Poetry,* ed. Geoffrey Shepherd, London, 1965.
Renaissance absorption and development of Aristotle, Plato, Horace and the Cinquecento Italians.
SPINGARN, J. E., *A History of Literary Criticism in the Renaissance,* London, 1899.
An account of neo-classical ideas in Italy, France and England in the early Renaissance.
SWEDENBERG, H. T., JR., *The Theory of the Epic in England,* 1650-1800, California, 1944.
As its title suggests, a handbook.
TOLSTOI, LEO, *Tolstoi on Shakespeare,* trans. anon., Christchurch, Hants., 1907.
An interesting study in pre-socialist *mimesis.*
TRILLING, LIONEL, *The Liberal Imagination,* New York, 1950.
Projects the future of the mimetic form.
VAN GHENT, DOROTHY, *The English Novel: Form and Function,* New York, 1953.

Individual analyses of English and continental novels.
WEINBERG, BERNARD, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols., Chicago, 1961.
An impressive account of the critical developments in Italy during the Renaissance.
WHARTON, EDITH, *The Writing of Fiction*, New Haven, Conn., 1925.
A writer's handbook.
WOLFF, SAMUEL LEE, *The Greek Romances in Elizabethan Prose Fiction*, New York, 1912.
An Interesting and convenient historico-literary account.

محتويات الكتاب

موسوعة المصطلح النقدي

سلسلة من الدراسات المكثفة تتناول المصطلحات والمفهومات التي دخلت النقد الأدبي في العصر الحديث، يستمدها أساتذة من آداب لغات عالمية شتى، تثير المصطلح أو المفهوم الأدبي أو الفني، مثل: الرومانسية ـ الواقعية ـ الملحمة ـ الرعوية ـ الحبكة ـ الرمزية ـ الأسطورة ـ القصة القصيرة ـ الشعر الحر.

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

الثمن ٥٠ ل.ل